Hempels wohlfeile Classiker-Ausgaben.

National-Bibliothek
sämmtlicher deutschen Classiker

Erste wohlfeile
und vollständige Ausgabe ihrer Meisterwerke.

Goethe's
Werke 92.

411.

Preis 2½ Sgr.
= 9 Xr. Rh.

Verlag von Gustav Hempel in Berlin.

Goethe's Werke.

Nach den vorzüglichsten Quellen revidirte Ausgabe.



Achtundzwanzigster Theil.

Schriften und Aufsätze zur Kunst.

Herausgegeben
und mit Anmerkungen begleitet
von
Fr. Strehlke.

Berlin.
Gustav Hempel.

Inhalt.

Schriften und Aufsätze zur Kunst.

Die mit einem * bezeichneten Aufsätze fehlen in allen früheren Ausgaben der Werke Goethe's.

Vorbemerkung des Herausgebers . . . . S. IX–XVI

Seite

Einleitung in die Propyläen 1

Anzeige der Propyläen s. Th. XXIX.

Ueber Laokoon 27

Diderot's Versuch über die Malerei 43

Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke . 93

Der Sammler und die Seinigen 103

Ueber den Dilettantismus 159

Winckelmann 183

Polygnot's Gemälde . . . . 231 u. 862

Philostrat's Gemälde und Antik und Modern 269

Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil } s. Th. XXIV unter den
Von Arabesken } Ital. Reise-Fragm.

Ueber Kunst u. Alterthum in den Rhein- u. Main-Gegenden s. Th. XXIX.

Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar s. Th. XXVI.

Verschiedenes über Baukunst.

Seite

Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach. 1772 339
Nach Falconet und über Falconet 348
Dritte Wallfahrt nach Erwin's Grabe im Juli 1775 . 354
Von deutscher Baukunst. 1823 357
Herstellung des Straßburger Münsters — Zusatz . . . 363
Pentazonium Vimariense 365
Architektur in Sizilien 368
Kirchen, Paläste und Klöster in Italien, gez. v. J. C. Ruhl 371

Man vergl. auch S. 846 u. 848 des Anhangs.

Baukunst siehe Th. XXIV unter den Ital. Reise-Fragmenten.

Verschiedenes über Skulptur.

Ueber Laokoon 27
Anforderung an den modernen Bildhauer 377
Verein der deutschen Bildhauer 381
Vorschläge, den Künstlern Arbeit zu verschaffen 385
Christus nebst zwölf alt- und neutestamentlichen Figuren den Bildhauern vorgeschlagen 390
Reizmittel in der bildenden Kunst 396
Homer's Apotheose 398
Der Tänzerin Grab 401
Zwei antike weibliche Figuren 407
Roma sotterranea di Antonio Bosio Romano 409
Die Externsteine 411
Das altrömische Denkmal bei Igel 415
Denkmale 423
Blücher's Denkmal 425
Rauch's Basrelief am Piedestal von Blücher's Statue . 430
*Denkmal für den Grafen von Schmettau 801
Granitarbeiten in Berlin 432
Der Markgrafenstein auf dem Rauhischen Berge 433
Plastische Anatomie 434
Verzeichniß der geschnittenen Steine in dem königlichen Museum der Alterthümer zu Berlin 441
Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmensammlung . . . 444 u. 797
Notice sur le Cabinet des Médailles et des Pierres gravées du Roi des Pays-Bas. Par J. C. de Jonge 447
Münzkunde der deutschen Mittelzeit 452

Seite
*Ueber die bildende Nachahmung des Schönen, von Moritz 454
Myron's Kuh 459
*Ueber Majolika-Gefäße 855
Man vergl. auch S. 848 u. 849 des Anhangs.
Material der bildenden Kunst s. Th. XXIV unter d. Ital. Reise-Fragmenten.

Verschiedenes über Malerei.

Diderot's Versuch über die Malerei 43
Polygnot's Gemälde . . . . 231 u. 862
Philostrat's Gemälde 269
*Physiognomische Fragmente 471
Ueber Christus und die zwölf Apostel, nach Raphael von Mark-Anton gestochen und von Langer kopirt . . 477
Julius Caesar's Triumphzug, gemalt von Mantegna . . 482
Abendmahl von Leonhard da Vinci zu Mailand.
Joseph Bossi über Leonhard da Vinci's Abendmahl zu Mailand 502
Observations on Leonardo da Vinci's celebrated picture of the Last supper. By Goethe. Translated by Noehden. 531
*Ueber den Hochschnitt 533
Zu malende Gegenstände 540
Beispiele symbolischer Behandlung 541
Vortheile, die ein junger Maler haben könnte, der sich zuerst bei einem Bildhauer in die Lehre gäbe . . . 543
Blumenmalerei 544
Glasmalerei 549
Nachricht von altdeutschen, in Leipzig entdeckten Kunstschätzen 550
Ruysdael als Dichter 555
Skizzen zu Casti's Fabelgedicht: Die redenden Thiere . 560
Kupferstich nach Tizian 565
Charon, neugriechisches Gedicht, bildenden Künstlern als Preisaufgabe vorgelegt 568
Collection des Portraits historiques de Gérard . . . 579
Dr. Jakob Roux über die Farben in technischem Sinne 592
Galerie zu Shakespeare's dramatischen Werken, von Retzsch 593
Danae 594
Tischbein's Zeichnungen des Ammazzaments der Schweine 595
Rembrandt der Denker 597

Seite
Georg Friedrich Schmidt 599
Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker 601
Programm zur Prüfung der Zöglinge der Gewerbschule, von Direktor Klöden 604
Zahn's Ornamente und Gemälde aus Pompeji ꝛc. . . . 605
*Umrisse nach Rungens Zeichnungen 798
*Aufsätze und Nachrichten, die Weimarischen Kunstausstellungen betreffend 767
*Ueber Majolika-Gefäße 855
Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände . . 874

Man vergl. auch die zweite Abtheilung des Anhangs, S. 802—854.

Aeltere Gemälde. Neuere Restaurationen in Venedig, betrachtet 1791 s. Th. XXIV unt. d. Ital. Reise-Fragmenten.

Wilhelm Tischbein's Idyllen
Radirte Blätter, nach Handzeichnungen von Goethe, herausg. von Schwerdgeburth } s. Th. II.

Verschiedenes über Theater.

Dramatische Form 621
Leipziger Theater (1765—1768) 623
*Weimarischer neudekorirter Theatersaal. Dramatische Bearbeitung der Wallensteinischen Geschichte durch Schiller. 626
*Eröffnung des Weimarischen Theaters 630
*Die erste Aufführung der „Piccolomini" in Weimar . 649
*Dramatische Preisaufgabe 671
Weimarisches Hoftheater 673
Regeln für Schauspieler 682
Jugend der Schauspieler 699
Almanach für Theater ꝛc. auf 1807, von Iffland . . . 700
Zu Schiller's und Iffland's Andenken 703
Deutsches Theater 705
Proserpina. Melodram von Goethe. Musik von Eberwein 708
Ueber das deutsche Theater 716
Shakespeare und kein Ende 729
Englisches Schauspiel in Paris 742
Französisches Schauspiel in Berlin 744
Französisches Haupttheater 746
Berliner Dramaturgen 750
Ludwig Tieck's Dramaturgische Blätter 755
Für Freunde der Tonkunst, von Friedrich Rochlitz . . . 758

Seite

Erste Ausgabe des Hamlet
Entstehung des Festspiels zu Iffland's Andenken
Calderon's Tochter der Luft
Vorwort zu einigen Scenen aus Mahomet
} s. Th. XXIX.

Anhang.

I. Aufsätze und Nachrichten, die Weimarischen Kunstausstellungen betreffend.

*Nachricht an Künstler und Preisaufgabe 767
*Preisertheilung und Recension der Konkurrenzstücke . . 772
*Preisaufgabe fürs Jahr 1800 772
*Die Preisaufgabe [von 1800] betreffend 774
*Die neue Preisaufgabe auf 1801 779
*Flüchtige Uebersicht über die Kunst in Deutschland . . 780
*Nachricht über die Preisertheilung 1801 783
*Weimarische Kunstausstellung von 1801 und Preisaufgaben für 1802 784
*Weimarische Preisvertheilung [1802] 786
*Weimarische Kunstausstellung vom Jahr 1802 und Preisaufgaben für das Jahr 1803 786
*Weimarische Kunstausstellung vom Jahr 1803 und Preisaufgabe für das Jahr 1804 788
*Einiges von dem Lebens- und Kunstgange M. Wagner's 793
*Rechtfertigung 794
*Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1804 und Preisaufgabe für das Jahr 1805 795
*Siebente Weimarische Kunstausstellung vom Jahr 1805. 795
*Unterhaltungen über Gegenstände der bildenden Kunst . . 796
*Neue Unterhaltungen über verschied. Gegenstände der Kunst 799

II. Recensionen und Nachrichten über neue Erscheinungen auf dem Kunstgebiete.

*Chalkographische Gesellschaft zu Dessau 802
*Zwei Landschaften von Philipp Hackert 804
*Neu erschienene Kupferstiche von Gmelin und Leybold . 807
*Zeichenbuch für Zöglinge der Kunst, von Mannlich . . 811
*Leben und Tod der heiligen Genoveva, von den Gebrüdern Riepenhausen 812

Seite
*Leben des Künstlers Asm. Jak. Carstens, von C. L. Fernow 815
*Verzierungen aus dem Alterthume, von F. Bußler . . 816
*Albrecht Dürer's christlich-mythologische Handzeichnungen, in lithographischer Manier gearbeitet von N. Strixner 818
*Musterbuch der lithographischen Druckerei von A. Senefelder, Gleißner u. Comp. in München. Erstes Heft 831
*Handzeichnungen berühmter Meister aus dem k. baierischen Kunstkabinette. Erstes Heft 834
*Weimarische Pinakothek. Erstes Heft 838
*Porträt der Großherzogin v. Sachsen-Weimar-Eisenach. 845
*Der Oppenheimer Dom. Sechste Liefrg.. 846
*Verzeichniß der von Speck'schen Gemälde-Sammlung . 846
*Umrisse nach altitalienischen und altdeutschen Gemälden 847
*Tausend und Eine Nacht. Deutsch 847
*Heroische Statuen von Tieck 848
*Façaden zu Stadt- und Landhäusern, von C. A. Menzel 848
*Elfenbeinarbeiten in Berlin 849
*Physiognomische Skizzen der Gebrüder Henschel . . . 850
*Nauwerk, Bilder zu Faust 850
*Das Hinscheiden der Maria, von Schoreel 851
*Ankündigung eines bedeutenden Kupferstichs 852
*Nehrlich's Darstellungen aus Faust 853

III. Abhandlungen.

*Ueber Majolika-Gefäße 855
*Ein Theil der Gemälde Polygnot's in der Lesche zu Delphi, von den Gebrüdern Riepenhausen 862
*Gemälde des Polygnotus in der Lesche zu Delphi, nach der Beschreibung des Pausanias gezeichnet von F. und J. Riepenhausen, und
*Erläuterung des Polygnotischen Gemäldes auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi 863
*Ueber Polygnot's Gemälde auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi, mit Beziehung auf die von Fr. und Joh. Riepenhausen entworfenen Umrisse 864
Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände . . 874

Zur Revision des Textes 883
Register 919

Vorbemerkung des Herausgebers..

Für den gegenwärtigen Theil der Werke Goethe's stellten wir uns die Aufgabe, ein vollständiges und zugleich systematisch-übersichtliches Bild von dessen vielseitiger literarischer Thätigkeit auf dem Kunstgebiete und von seinen mannichfachen, den Interessen der Kunst gewidmeten Arbeiten und Bestrebungen zu geben, deren Zeugnisse in zahlreichen kleineren Schriften und Aufsätzen von der ersten Zeit seines schriftstellerischen Auftretens bis zu seinem Tode vorliegen. Es war hiezu vor Allem erforderlich, das in den sämmtlichen bisherigen Ausgaben der Werke Goethe's nur unvollständig gebotene Material zu ergänzen, sodann aber auch dasselbe so anzuordnen, daß Zusammengehöriges leicht zu übersehen und dabei auch der Entwickelungsgang zu erkennen ist, welchen Goethe in seinen Ansichten über Kunst genommen hat.

Zu diesem Zwecke hat der Herausgeber alle diejenigen Arbeiten einzeln dem übrigen Inhalt des Bandes voraufgeschickt, welche durch ihren innern Werth oder größeren Umfang eine vorzugsweise Bedeutung für sich in Anspruch nehmen, sowie auch diejenigen, welche wegen der Allgemeinheit ihres Inhalts nicht füglich einer besondern Abtheilung der

Kunst zugewiesen werden konnten. Auf diese Weise wurde es möglich, die meisten der vorhandenen Aufsätze in vier größere Gesammtabschnitte: „Architektur“, „Skulptur“, „Malerei“ und „Theater“ zu ordnen. Allerdings mußte bei dem vielartigen Inhalt der kleineren Goethe'schen Schriften jenen Begriffen eine gewisse Dehnbarkeit gegeben werden, wenn nicht die Eintheilung in Unterabtheilungen ins Minutiöse gehen sollte. Demnach ist z. B. unter Skulptur alles Dasjenige gerechnet, was man in dem weitesten Sinne des Wortes Plastik nennen könnte, ja sogar auch solche Aufsätze, in denen es sich nur um Arbeiten handelt, die, wie z. B. plastisch-anatomische Präparate, ihren Zweck nicht in der Kunst, sondern in wissenschaftlicher oder praktischer Anwendung haben. Etwas Aehnliches gilt von der Malerei, unter der natürlich auch das auf Nachbildungen durch Kupferstich, Steindruck und Holzschnitt Bezügliche seine Stelle finden mußte, selbst wenn es nur zu außerkünstlerischen Zwecken bestimmt war. Ebensowenig schien es endlich angemessen, die „dramatische Poesie“ von der „Schauspielkunst“ zu trennen, da ohnehin Beides in einzelnen Aufsätzen gleichmäßig und in inniger Verbindung behandelt wird. — Innerhalb dieser vier Rubriken ist außerdem noch, so weit es ohne Zwang geschehen konnte, die chronologische Ordnung hergestellt, um schon in der Reihenfolge der Aufsätze die allmähliche Entwickelung der Kunstansichten und -Auffassungen Goethe's möglichst deutlich hervortreten zu lassen.

Obgleich man schon in diesen vier Rubriken sieben Aufsätze antreffen wird, die bisher in keiner Ausgabe der Werke Goethe's Aufnahme gefunden haben und über deren Aechtheit

die erforderlichen Nachweise im Einzelnen gegeben werden, so könnte man doch wiederum auch Manches vermissen, was füglich unter den „Aufsätzen über Kunst" zu erwarten wäre. So hätten z. B. die „Selbstanzeige der Propyläen" und die einleitenden Worte zu „einigen Scenen aus Mahomet" mit gleichem Rechte ihre Stelle in diesem Theile erhalten können wie unter den Literatur-Aufsätzen im nächsten Theil, denen sie zugewiesen worden sind. Ein Gleiches gilt auch von der ausführlichen Recension von H. Füeßli's „Vorlesungen über Malerei" (Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung vom 7. bis 9. Februar 1804, Nr. 32 bis 34), welche Boas in seine „Nachträge" und sogar Kurz, der sonst nur eine Auswahl von den Aufsätzen über Kunst und Literatur giebt, vollständig aufgenommen haben, obschon nur der auf das Sprachliche, d. h. der auf die Uebersetzung aus dem Englischen bezügliche Theil Goethe zum Verfasser hat.

Die Artikel „Baukunst", „Material der bildenden Kunst", „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" und „Von Arabesken" schien es zweckmäßig an die Italienische Reise anzuschließen. Sie treten damit ohnehin nur an den Platz, den sie ihrem Entstehen und ihrer Bestimmung gemäß früher eingenommen haben. Außerdem sind sie zu unmittelbar aus den Eindrücken hervorgegangen, die Goethe grade in jener Zeit gewonnen hatte, als daß sie aus dem Zusammenhang mit ihr gerissen werden dürften.

Die Artikel „Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar" und „St.-Rochus-Fest zu Bingen", aus den ersten Heften der Zeitschrift „Ueber Kunst und Alterthum", sind dem biographischen Theil zugewiesen.

Daß man von dem Aufsatz „Herstellung des Straß-

burger Münsters" hier nur einen kleinen Theil abgedruckt findet, hat seinen Grund darin, daß, wie neuerdings nachgewiesen, Sulpiz Boisserée der Verfasser des weggelassenen Theiles ist.

Zwei andere Arbeiten, „Tischbein's Idyllen" und „Handzeichnungen Goethe's" sind bereits in dem zweiten Theil unserer Ausgabe mitgetheilt worden, weil sie von den Gedichten, die sie begleiten, nicht getrennt werden sollten.

Ebensowenig aber, wie ein wiederholter Abdruck desselben Aufsatzes zulässig erschien, konnte es unsere Absicht sein, das ohnehin reiche Material durch Schriftstücke zu vermehren, die sich ihrer Natur nach nicht zur Aufnahme in die Werke eines Schriftstellers eignen. Dahin gehören erstens einige vereinzelte Briefe, z. B. ein Brief vom 20. April 1822 an C. G. Carus in dessen Schrift „Neue Briefe über Landschaftsmalerei" (Leipzig 1832), desgleichen an Professor Zahn vom 10. März 1832, ein Gutachten über den Maler Sebbers vom 23. August 1826 u. a. m., sowie verschiedene andere Schriftstücke, die sich auf Kunst und Kunstangelegenheiten beziehen. Sonst müßte man konsequenter Weise auch aus der Korrespondenz mit Schiller, Knebel, Zelter, Meyer, Schulz u. A. Alles aufnehmen, bei dem derselbe Fall vorliegt.

Ferner war Alles auszuschließen, was sich rein auf geschäftliche Angelegenheiten im Gebiete der Kunst bezieht, für diese selbst aber ohne allgemeineres Interesse ist. Endlich war aber auch noch bei der Aufnahme von allen Aufsätzen, in denen Goethe als mit Andern gemeinschaftlich arbeitend erscheint, die größte Vorsicht geboten.

Es führt uns dies auf den letzten, als Anhang

bezeichneten Abschnitt dieses Theiles, in welchem es sich ausschließlich um Goethe's Beiträge zu den Arbeiten der Weimarischen Kunstfreunde handelt.

Seitdem nämlich Meyer Ende 1797 von seinem zweiten Aufenthalte in Italien nach Weimar zurückgekehrt war, trat Goethe, ohne seinen Beziehungen mit Schiller Abbruch zu thun, auch mit Jenem in engere Verbindung zu gemeinsamer Thätigkeit. Er war hierzu um so mehr geneigt und vorbereitet, als er gerade um diese Zeit am Meisten von jenen Bestrebungen für ausübende Kunst und Kunstverständniß beseelt war, denen er bald darauf bei Gelegenheit der „Einleitung in die Propyläen" einen so beredten Ausdruck zu geben gewußt hat. Es begann für beide Männer eine Gemeinsamkeit des Wirkens, von der Schiller zwar nicht ausgeschlossen war, an der er aber doch nicht einen gleich lebendigen und dauernden Antheil nahm, theils weil er lange Zeit von der Ausführung seiner Wallenstein-Trilogie besonders in Anspruch genommen wurde, theils weil das Interesse für das technische Detail der bildenden Kunst bei ihm nicht so lebhaft war als bei Goethe. Auch F. A. Wolf und W. v. Humboldt finden wir gelegentlich als Mitarbeiter der Weimarischen Kunstfreunde; doch haben sich dieselben an den Zwecken Goethe's und Meyer's wenigstens nicht anhaltend betheiligt, so daß man in Wirklichkeit bei der Chiffer W. K. F., die in dieser Form zum ersten Mal im August 1804 angewendet wurde, nur an diese letzten Beiden zu denken hat.

Von eigenen Werken Goethe's, auf welche Meyer in Folge dieser bis zu dem Tode des Ersteren dauernden Verbindung nicht ohne Einfluß geblieben ist, sind „Benvenuto

Cellini" und „Philipp Hackert" in Th. XXX und XXXII dieser Ausgabe enthalten; seine Betheiligung an den Arbeiten der W. K. F. über Polygnot's Gemälde in der Lesche zu Delphi, über Philostrat's Gemälde und über Winckelmann wird an den geeigneten Stellen (S. 186, 233 und 271) berührt. Noch viel mehr aber tritt diese Gemeinsamkeit in zahlreichen Aufsätzen hervor, die in den „Propyläen" von 1798 bis 1800, in der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung von 1799 bis 1809 und in der Zeitschrift „Ueber Kunst und Alterthum" von 1816 bis 1832 erschienen sind. Die Lücke der Jahre 1810 bis 1815 wird nur zum Theil durch einige Aufsätze Goethe's im „Morgenblatt für gebildete Stände" ausgefüllt, in welchem 1811 die „Probe aus Philipp Hackert's Leben", 1815 bis 1816 verschiedene kleinere Aufsätze über Theater und auch zwei auf bildende Kunst bezügliche: „Nachricht von altdeutschen in Leipzig entdeckten Kunstschätzen" (S. 550) und „Ruysdael als Dichter" (S. 555), erschienen. Die Begründung der Zeitschrift „Ueber Kunst und Alterthum" belebte indessen Goethe's und Meyer's Thätigkeit wieder, und bei dieser und jener Gelegenheit treten die Weimarischen Kunstfreunde auch wieder mit ihrer Chiffer hervor. Den speziellen Antheil aber zu bestimmen, welchen Goethe an den Arbeiten der W. K. F. in jenen obigen drei Zeitschriften hat, dazu ist in der Vorbemerkung zum „Anhange" und in diesem selbst der Versuch gemacht worden.

Was schließlich den allmählichen Entwickelungsgang betrifft, den Goethe in seinen Kunstansichten genommen hat, so wird die von uns innerhalb der einzelnen Abschnitte nach Mög-

lichkeit beobachtete chronologische Reihenfolge der Aufsätze (in Ausnahmefällen erfolgt wenigstens die Angabe der ersten Veröffentlichung) die verschiedenen Stadien in den Kunstanschauungen Goethe's erkennen lassen. Man wird hier finden, daß in Allem, was er vor seiner italienischen Reise geschrieben hat, eine rein realistische Auffassung der bildenden Kunst vorherrscht. Die Kunst hat danach zu streben, mit der Natur identisch zu werden; jede Abweichung von ihr ist ein Abfall, eine Verirrung. Wie damit seine früheste Auffassung der Aufgaben übereinstimmt, welche sich die Poesie zu stellen habe, bedarf keines Beweises. — In Italien erkennt dann Goethe durch das Studium des antiken Ideals die Verschiedenheit von Natur und Kunst; ihm wird klar, daß diese sich von jener nicht lossagen darf, aber doch danach streben muß, sich über sie zu erheben. Danach ist es denn nicht auffällig, daß er bei fortwährendem Durchdenken dieser Verhältnisse auf allen ihren Gebieten namentlich auch in der Poesie zu einem unbedingten und insofern wol etwas einseitigen Verehrer der Antike wird. In diesem Sinne sehen wir ihn noch das erste Jahrzehend dieses Jahrhunderts hindurch in einer Reihe von unabhängigen Arbeiten, in Beurtheilung von Kunstleistungen sowie bei gelegentlicher Darstellung der Grundsätze wirken, für die er jüngere Künstler zu gewinnen strebt. In den letzten zwanzig Jahren seines Lebens endlich brechen sich auch für seine Auffassung der Kunst wenigstens einigermaßen abweichende Ansichten Bahn. So sehr er die von ihm „neukatholisch“ genannte Richtung in der Kunst bekämpft, so wird er doch selbst, namentlich durch die Beziehungen zu Sulpiz Boisserée, für den bedeutenden

Werth der christlichen Baukunst und Malerei interessirt, wenn er sich auch bisweilen wieder der Rückkehr auf den scheinbar überwundenen Standpunkt geneigt zeigt. Als ein Beweis hiefür kann der Aufsatz „Neu-deutsche religios-patriotische Kunst" im zweiten Hefte von „Ueber Kunst und Alterthum" 1817 gelten, der zwar von Meyer verfaßt ist, aber gewiß auch Goethe's damalige Stimmung wiedergiebt. Jedenfalls ging die Umwandlung, so weit sie wirklich erfolgte, nicht so leicht und sicher vor sich als auf dem Gebiete der poetischen Produktion, auf welchem der Gedanke einer Weltliteratur, in der alle nationalen Unterschiede verschwinden oder von untergeordneter Bedeutung sein sollten, eine Lieblingsvorstellung seines Alters war, eine Vorstellung übrigens, die ihn vielleicht auch, wie es in dem Aufsatz „Shakespeare und kein Ende" (S. 729 ff.) hervortritt, zu einer nicht immer ganz vorurtheilsfreien Beurtheilung Shakespeare's verleitete. —

Der Herstellung eines korrekten, authentischen Textes wurde auch bei dem gegenwärtigen Theil die gleiche Sorgfalt gewidmet wie bei den bisher erschienenen Bänden unserer Ausgabe der Werke Goethe's. Neben den verschiedenen Ausgaben der letzteren sind namentlich — und zwar ausnahmslos bei allen Aufsätzen — die ersten Drucke verglichen worden, und die umfangreiche Textrevision am Schlusse dieses Bandes zeigt, wie viele und nicht selten sinnstörende Fehler in allen Ausgaben zu berichtigen waren.

Einleitung in die Propyläen.

Vorbemerkung des Herausgebers.

Schon bald nach seiner Reise in Italien war in Goethe die Neigung rege geworden, sowol über einzelne Kunstwerke sich schriftlich auszulassen, als auch allgemeine, auf das Gebiet der Kunst bezügliche Fragen zu erörtern. Infolge dessen brachte schon der „Teutsche Merkur" in den Jahren 1788 und 1789 eine Reihe von Aufsätzen dieser Art, denen in unsrer Ausgabe ihre Stelle als Anhang zur „Italienischen Reise" angewiesen ist. Mochten nun auch in der nächstfolgenden Zeit andere Beschäftigungen eine derartige Thätigkeit bisweilen zurückdrängen, so erlosch das Interesse für dieselbe bei Goethe gleichwol niemals. Es wurde vielmehr rege erhalten theils durch sein Streben, die eigenen Sammlungen zu vervollständigen, theils durch den fortgesetzten Verkehr mit J. H. Meyer, den er schon im November 1786 in Rom kennen gelernt hatte. Nach seiner Rückkehr aus Italien vermittelte er für Diesen beim Herzog eine Unterstützung, durch die ein längerer Aufenthalt Meyer's daselbst erleichtert wurde, und blieb mit ihm in beständigem Briefwechsel, bis er auf seine Veranlassung gegen Ende des Jahres 1792 nach Weimar kam und sein Hausgenosse und Mitarbeiter auf manchen Gebieten wurde. Gemeinsame Pläne, auf die schon Briefe aus dem Jahre 1795 hinweisen, wurden durch Meyer's neuen Aufenthalt in Italien von 1794 bis 1797 zwar unterbrochen, aber jedenfalls auch besser vorbereitet und kamen nach seiner Rückkehr, seit welcher er dauernd in Weimar geblieben ist, alsbald zur Ausführung. Endlich war aber auch Goethe's Verkehr mit Schiller weit entfernt, nur die Poesie und theoretische Fragen über dieselbe zum Gegenstande zu haben; er dehnte sich, wie uns der Goethe-Schiller'sche Briefwechsel zeigt, außer auf Anderes auch auf das Gesammtgebiet der Kunst aus.

Unter diesen Verhältnissen und vielleicht auch noch auf die Mitwirkung W. von Humboldt's rechnend, der nach langer Ab-

wesenheit von 1794 bis 1797 wieder in Jena gelebt hatte, faßte Goethe den Plan zu den „Propyläen", einer Zeitschrift, welche die Kunst im weitesten Sinne des Wortes zum Gegenstande haben sollte, wie dies in der nachfolgenden Einleitung in dieselben in deutlicher Weise ausgesprochen ist. Auch alle äußeren Umstände schienen dem Unternehmen günstig zu sein. In Meyer war ein sicherer und fleißiger Mitarbeiter, in Cotta ein Verleger gewonnen; außerdem waren die „Horen", an denen Schiller und Goethe von 1795 bis 1797 gemeinsam thätig gewesen waren, eingegangen. Schiller allerdings hatte anfangs manches Bedenken. Er bedauerte zunächst (6. März 1798), daß Goethe von poetischer Produktion auf lange Zeit werde abgelenkt werden, erbat sich dann aber doch das von Goethe entworfene Schema für das Ganze, um den Ort zu finden, wo er mit seinen Ideen auf eine mit dem Ganzen übereinstimmende Weise eintreten könnte. Es mag indessen sogleich hier bemerkt werden, daß Schiller, damals vorzugsweise mit seinem „Wallenstein" beschäftigt, in Wirklichkeit wenig dazu gekommen ist, durch eigene Arbeiten die Zwecke der „Propyläen" zu fördern. Außer durch das „Sendschreiben an den Herausgeber" (III. 2. S. 146 ff.) hat er sich nur noch durch die „Dramatische Preisaufgabe" (III. 2. S. 169 ff.), die er mit Goethe gemeinschaftlich verfaßte, an dem Unternehmen betheiligt.

So sind denn die Propyläen, die von 1798 bis 1800 herauskamen, mit Ausnahme der eben genannten Stücke und eines Aufsatzes von W. von Humboldt, nur von Goethe und Meyer geschrieben. Leider aber behielt Schiller in einem anderen Punkte Recht, in der Besorgniß nämlich, die er von Anfang an über die voraussichtliche Theilnahme des Publikums an dem Ganzen gehegt hatte; denn diese war in der That außerordentlich gering. „Was Cotta von dem Absatz des Journals schreibt," berichtet Schiller an Goethe (5. Juli 1799), „ist zum Erstaunen und zeigt das kunsttreibende und kunstliebende Publikum in Deutschland von einer noch viel kläglichern Seite, als man bei noch so schlechten Erwartungen je hätte denken mögen." Das Nächste war, daß die Freunde jetzt alle möglichen Vorschläge und Versuche machten, um die Abonnentenzahl zu steigern. Namentlich Schiller ist in solchen unerschöpflich: Verschenken von Exemplaren, Sendungen nach Berlin, Verminderung des Preises und der Auflage, selteneres Erscheinen der Stücke, das Reizmittel der Polemik und vieles Andere fällt ihm ein, während Goethe nur eine Art passiver Zustimmung giebt. Aber

es half Alles nichts. Als nun gar noch Kotzebue in seinem Lustspiel „Der Besuch“ (3. Akt, 10. Scene) sich einen groben Angriff auf die „Propyläen“ erlaubte,*) als man in Stuttgart mit den bei Gelegenheit der Weimarischen Preisaufgaben gefällten Kunsturtheilen unzufrieden war und bei Alledem kein größerer Absatz eintrat, wurde Goethe das Ganze allmählig verleidet, und im Einverständniß mit dem Verleger gingen die „Propyläen“ mit Ende des Jahres 1800 ein.

Daß dies Schicksal ein unverdientes war, zeigte sich schon in dem Interesse, welches später für die „Propyläen“ erwachte. „Goethe,“ sagt Zelter gelegentlich in einem Briefe aus dem Jahre 1829 (Briefwechsel, V. S. 206), „wird es gewohnt sein, sein Wort immer nach zwanzig Jahren erst erkannt zu wissen. So war es, so ist es. Die einzelnen Stücke der Horen und Propyläen werden hier auf Versteigerungen wie Raritäten überboten, und ein vollständiges Exemplar solcher Hefte ist eine Seltenheit.“ In höherem Maße beweisend ist indessen der wirklich gehaltreiche und werthvolle Inhalt der „Propyläen“. Es folgen demnach zunächst die sechs bedeutendsten Aufsätze aus diesen und alsdann ein zwar nicht in den „Propyläen“ befindliches „Schema“, das jedoch ganz zu dem Ideenkreise derselben gehört und auch in dieselbe Zeit mit ihnen fällt.

Was nun die nachfolgende Einleitung selbst anbetrifft, so hatte Goethe ursprünglich die Absicht, dieser Arbeit, welche für die Kenntniß seiner Auffassung der Kunst von der höchsten Bedeutung ist, eine ganz andere Form zu geben; er wollte ihren Inhalt in einigen Briefen an Schiller niederlegen (3. März 1798). Als er sie später in der vorliegenden Gestalt vollendet hatte, erschien sie ihm selbst ein Wenig zu feierlich (28. Juli 1798). Schiller, der ihn hierüber beruhigte, hielt die „Einleitung“ für außerordentlich gelungen, und wie er noch öfters auf dieselbe zurückkam, so knüpfte er an sie auch noch einen Plan, der allerdings nicht zur Ausführung gekommen ist. Er wollte (2. November 1798) zu demjenigen Theile derselben und des „Ge-

---

*) Klementine. Sie kennen ohne Zweifel die Propyläen.
Seemann. Nein.
Klementine. Die müssen Sie kennen lernen, das sind die Vorhöfe des Tempels. Die gemeinsten Dinge werden darin auf eine neue Art, in einer neuen Sprache vorgetragen. Und eine Preisaufgabe — im Vertrauen, mein Herr, ich habe auch mit konkurrirt — ein Gemälde der Helena, wie sie von der Venus dem Paris vorgestellt wird — und ich schmeichle mir wirklich ein Wenig mit der Hoffnung, den Preis davonzutragen.

sprächs" (S. 97 ff.), der von der unästhetischen Forderung des Naturwirklichen handelt, das Gegenstück machen und die entgegengesetzte, aber damit gewöhnlich verbundene Forderung des Moralischen und Naturmöglichen oder vielmehr Vernunftmöglichen angreifen.

Den Gedankengang der ganzen Einleitung übersieht man leicht aus der Inhaltsangabe, die man aber seltsamerweise in allen bisherigen Ausgaben von Goethe's Werken weggelassen hat. Gleichwol scheint es nöthig, auf einige Hauptpunkte noch besonders hinzuweisen. Erstens erklären die vereinigten Freunde, daß sie unbedingt auf dem Boden des griechischen Klassizismus stehen. Es wird dann später auf die ungeheure Kluft hingewiesen, die zwischen Natur und Kunst liege, und die man dem Künstler nicht zeige, während man ihn gleichwol immerfort anweise, sich an die Natur zu halten. Wie diese Kluft dann auszufüllen sei, ist der dritte Hauptpunkt. Wenn der Künstler, der zwischen Natur und Kunst steht, aus jener die Stoffe nehmen muß, so muß er doch in dieselben einen höheren Werth hineinlegen, also etwas wählen, wo dies möglich ist, und zwar nicht allein der Idee nach — denn es handelt sich ja auch um praktische Ausführung — sondern auch der Sinnlichkeit nach, so daß also gleich von vorne herein eine g e i s t i g e, eine s i n n l i c h e und die bei jeder Kunst nothwendige m e c h a n i s c h e Behandlung ins Auge zu fassen sind.

Einleitung.

Inhalt. Veranlassung des symbolischen Titels — Das Werk soll eigentlich Bemerkungen und Betrachtungen harmonisch verbundner Freunde über Natur und Kunst enthalten — Aufmerksamkeit des Künstlers auf die Gegenstände — Bemerkungen — Praktischer Gebrauch — Mittheilung — Betrachtungen — Gefahr der Einseitigkeit — durch Verbindung mit mehrern Gleichdenkenden vermindert — Freundschaftliche Verbindung zu fortschreitender Ausbildung — Vortheile des Gesprächs — eines Briefwechsels — kurzer Aufsätze — Verhältniß des Schriftstellers zum Publikum — in früherer Zeit — in späterer — Wünsche — — Uebereinstimmung der Verfasser im Ganzen — Abweichung im Einzelnen — Harmonie mit einem Theil des Publikums — Disharmonie mit einem andern — Beharrlichkeit auf einem Bekenntnisse — — Natur — Forderung an den Künstler, daß er sich an die Natur halten solle — Größe dieser Forderung — Naturstoffe — praktische Ausbildung, sie zu beherrschen — theoretische Ausbildung — Nöthige Kenntnisse — Schwierigkeit, aus der Schule des Anatomen, des Naturbeschreibers, des Naturlehrers aufzusuchen, was zum Zweck des Künstlers dient — Die menschliche Gestalt kann nicht allein durch das Beschauen ihrer Oberfläche begriffen werden — in der Kenntniß liegt die Vollendung des Anschauens — Beispiel vom Naturbeschreiber, der zugleich Zeichner ist — Ueberblick über organische Naturen überhaupt — die vergleichende Anatomie erleichtert ihn — organisches Verfahren der Natur — organisirendes Verfahren des Künstlers — Unorganische Naturen — Kenntniß derselben erleichtert — Allgemeine Naturwirkungen — Nöthige Einsicht in ihre Gesetze — Töne — Farben — — Kunst — Aufsatz über bildende Kunst zunächst versprochen — Natur als Schatzkammer der Stoffe im Allgemeinen — Gegenstand durch den Künstler ergriffen — Kunstkreis abgeschlossen — Fabel, Inhalt des Kunstwerks — Sorgfalt bei der Wahl — ausführliche Abhandlung zunächst — Behandlung — geistige — sinnliche — mechanische — — Der Mensch leidet von seinem Zeitalter, wie er von demselben Vortheil zieht — Einfluß des Publikum auf die Kunst — Einstimmung des Künstlers — Zufriedenheit Beider mit einander — Einzelnes Beispiel, Schwierigkeit, von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen — Wirkung eines Aufenthalts

in Italien auf den Künstler — Sein Schicksal nach seiner Zurückkunft — Wirkung schlechter und guter Kunstwerke auf Empfindung und Einbildungskraft — Die Neuern nennen die Alten ihre Lehrer und entfernen sich von ihren Maximen — einzelne Beispiele — Vermischung der Kunstarten als Zeichen des Verfalls — Beispiel von der Bildhauerkunst — Auszusprechende Maximen — Sie sind aus den Kunstwerken gezogen — sind von dem Künstler praktisch zu prüfen — sind bei Beurtheilung alter und neuer Kunstwerke zum Grunde zu legen — Eine genaue Kritik der ältern sowol als neuern Kunstwerke nöthig — Beispiel von der wachsenden Kenntniß des Liebhabers in der plastischen Kunst — Höchster Grad der Einsicht — mehrere Menschen können darnach streben — — Von Kunstwerken sollte man eigentlich nur in ihrer Gegenwart sprechen — doch läßt sich auch für solche Leser schreiben, welche die Werke gesehen haben und sehen werden — Wie man auch den übrigen nützlich sein kann. — Nur auf dem höchsten und genausten Begriff von Kunst kann eine Kunstgeschichte ruhen — Psychologisch-chronologischer Gang des Auf- und Absteigens der bildenden Kunst — Beurtheilung der alten und neuern Kunst nach Grundsätzen — Maximen am Nöthigsten bei Beurtheilung der gleichzeitigen Künstler — — Ausdehnung des Werks auf andre Gegenstände — Theorie und Kritik der Dichtkunst wird sich besonders an diese Arbeit anschließen — — Ueber Kunstlokal — Italien als ein großer Kunstkörper, wie er vor Kurzem noch bestand — Zerstücklung desselben — Kunstkörper in Paris — Was Deutschland und England thun sollte, einen idealen Kunstkörper bilden zu helfen — Die ausführlichen Vorschläge künftig.

Der Jüngling, wenn Natur und Kunst ihn anziehen, glaubt mit einem lebhaften Streben bald in das innerste Heiligthum zu dringen; der Mann bemerkt nach langem Umherwandeln, daß er sich noch immer in den Vorhöfen befinde.

Eine solche Betrachtung hat unsern Titel veranlaßt. Stufe, Thor, Eingang, Vorhalle, der Raum zwischen dem Innern und Aeußern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen kann nur die Stelle sein, auf der wir uns mit unsern Freunden gewöhnlich aufhalten werden.

Will Jemand noch besonders bei dem Worte Propyläen sich jener Gebäude erinnern, durch die man zur Atheniensischen Burg, zum Tempel der Minerva gelangte, so ist auch dies nicht gegen unsre Absicht; nur daß man uns nicht die Anmaßung zutraue, als gedächten wir ein solches Werk der Kunst und Pracht hier selbst aufzuführen. Unter dem Namen des Orts verstehe man das, was daselbst allenfalls hätte geschehen können; man erwarte Gespräche, Unterhaltungen, die vielleicht nicht unwürdig jenes Platzes gewesen wären.

Werden nicht Denker, Gelehrte, Künstler angelockt, sich in ihren besten Stunden in jene Gegenden zu versetzen, unter einem Volke wenigstens in der Einbildungskraft zu wohnen, dem eine Vollkommenheit, die wir wünschen und nie erreichen, natürlich war,*) bei dem in einer Folge von Zeit und Leben sich eine Bildung in schöner und stätiger Reihe entwickelt, die bei uns nur als Stückwerk vorübergehend erscheint?

Welche neuere Nation verdankt nicht den Griechen ihre Kunstbildung und, in gewissen Fächern, welche mehr als die deutsche?

So viel zur Entschuldigung des symbolischen Titels, wenn

---

*) Man vgl. für diese Auffassung des Griechenthums den berühmten Brief Schiller's an Goethe vom 23. August 1794.

sie ja nöthig sein sollte. Er stehe uns zur Erinnerung, daß wir uns so wenig als möglich vom klassischen Boden entfernen, er erleichtere durch seine Kürze und Bedeutsamkeit die Nachfrage der Kunstfreunde, die wir durch gegenwärtiges Werk zu interessiren gedenken, das Bemerkungen und Betrachtungen harmonisch verbundner Freunde*) über Natur und Kunst enthalten soll.

Derjenige, der zum Künstler berufen ist, wird auf Alles um sich her lebhaft Acht geben, die Gegenstände und ihre Theile werden seine Aufmerksamkeit an sich ziehen, und indem er praktischen Gebrauch von solchen Erfahrungen macht, wird er sich nach und nach üben, immer schärfer zu bemerken, er wird in seiner frühern Zeit Alles, so viel möglich, zu eignem Gebrauch verwenden, später wird er sich auch Andern gerne mittheilen. So gedenken auch wir Manches, was wir für nützlich und angenehm halten, was unter mancherlei Umständen von uns seit mehrern Jahren aufgezeichnet worden, unsern Lesern vorzulegen und zu erzählen.

Allein wer bescheidet sich nicht gern, daß reine Bemerkungen seltner sind, als man glaubt? Wir vermischen so schnell unsere Empfindungen, unsere Meinung, unser Urtheil mit dem, was wir erfahren, daß wir in dem ruhigen Zustande des Beobachters nicht lange verharren, sondern bald Betrachtungen anstellen, auf die wir kein größer Gewicht legen dürfen, als insofern wir uns auf die Natur und Ausbildung unsers Geistes einigermaßen verlassen möchten.

Was uns hierin eine stärkere Zuversicht zu geben vermag, ist die Harmonie, in der wir mit Mehrern stehen, ist die Erfahrung, daß wir nicht allein, sondern gemeinschaftlich denken und wirken. Die zweifelhafte Sorge, unsere Vorstellungsart möchte uns nur allein angehören, die uns so oft überfällt, wenn Andere gerade das Gegentheil von unserer Ueberzeugung aussprechen, wird erst gemildert, ja aufgehoben, wenn wir uns in Mehreren wiederfinden; dann fahren wir erst mit Sicherheit fort, uns in dem Besitze solcher Grundsätze zu erfreuen, die eine lange Erfahrung uns und Andern nach und nach bewährt hat.

Wenn Mehrere vereint auf diese Weise zusammenleben, daß sie sich Freunde nennen dürfen, indem sie ein gleiches In-

*) Der Weimarischen Kunstfreunde — W. K. F. — (s. Vorbemerkung S. 4), unter denen meistens nur Meyer und Goethe zu verstehen sind.

teresse haben, sich fortschreitend auszubilden, und auf nahver- wandte Zwecke losgehen, dann werden sie gewiß sein, daß sie sich auf den vielfachsten Wegen wieder begegnen, und daß selbst eine Richtung, die sie von einander zu entfernen schien, sie doch bald wieder glücklich zusammenführen wird.

Wer hat nicht erfahren, welche Vortheile in solchen Fällen das Gespräch gewährt! Allein es ist vorübergehend, und indem die Resultate einer wechselseitigen Ausbildung unauslöschlich bleiben, geht die Erinnerung der Mittel verloren, durch welche man dazu gelangt ist.

Ein Briefwechsel bewahrt schon besser die Stufen eines freundschaftlichen Fortschrittes; jeder Moment des Wachsthums ist fixirt, und wenn das Erreichte uns eine beruhigende Empfin- dung giebt, so ist ein Blick rückwärts auf das Werden belehrend, indem er uns zugleich ein künftiges, unablässiges Fortschreiten hoffen läßt.

Kurze Aufsätze, in die man von Zeit zu Zeit seine Ge- danken, seine Ueberzeugungen und Wünsche niederlegt, um sich nach einiger Zeit wieder mit sich selbst zu unterhalten, sind auch ein schönes Hilfsmittel eigner und fremder Bildung, deren keines versäumt werden darf, wenn man die Kürze der dem Leben zugemessenen Zeit und die vielen Hindernisse bedenkt, die einer jeden Ausführung im Wege stehen.

Daß hier besonders von einem Ideenwechsel solcher Freunde die Rede sei, die sich im Allgemeinern zu Künsten und Wissen- schaften auszubilden streben, versteht sich von selbst, obgleich ein Welt- und Geschäftsleben auch eines solchen Vortheils nicht er- mangeln sollte.

Bei Künsten und Wissenschaften aber ist nicht allein eine solche engere Verbindung, sondern auch das Verhältniß zu dem Publikum ebenso günstig, als es ein Bedürfniß wird. Was man irgend Allgemeines denkt oder leistet, gehört der Welt an, und das, was sie von den Bemühungen der Einzelnen nutzen kann, bringt sie auch selbst zur Reife. Der Wunsch nach Beifall, welchen der Schriftsteller fühlt, ist ein Trieb, den ihm die Natur eingepflanzt hat, um ihn zu etwas Höherem anzulocken; er glaubt, den Kranz schon erreicht zu haben, und wird bald ge- wahr, daß eine mühsamere Ausbildung jeder angebornen Fähigkeit nöthig ist, um die öffentliche Gunst festzuhalten, die wol auch durch Glück und Zufall auf kurze Momente erlangt werden kann.

So bedeutend ist für den Schriftsteller in einer frühern Zeit sein Verhältniß zum Publikum, und selbst in spätern Tagen kann er es nicht entbehren. So wenig er auch bestimmt sein mag, Andere zu belehren, so wünscht er doch, sich Denen mitzutheilen, die er sich gleichgesinnt weiß, deren Anzahl aber in der Breite der Welt zerstreut ist; er wünscht sein Verhältniß zu den ältesten Freunden dadurch wieder anzuknüpfen, mit neuen es fortzusetzen und in der letzten Generation sich wieder andere für seine übrige Lebenszeit zu gewinnen. Er wünscht der Jugend die Umwege zu ersparen, auf denen er sich selbst verirrte, und, indem er die Vortheile der gegenwärtigen Zeit bemerkt und nützt, das Andenken verdienstlicher früherer Bemühungen zu erhalten.

In diesem ernsten Sinne verband sich eine kleine Gesellschaft; eine heitere Stimmung möge unsere Unternehmungen begleiten, und wohin wir gelangen, mag die Zeit lehren.

Die Aufsätze, welche wir vorzulegen gedenken, werden, ob sie gleich von Mehrern verfaßt sind, in Hauptpunkten hoffentlich niemals mit einander in Widerspruch stehen, wenn auch die Denkart der Verfasser nicht völlig die gleiche sein sollte. Kein Mensch betrachtet die Welt ganz wie der andere, und verschiedene Charaktere werden oft einen Grundsatz, den sie sämmtlich anerkennen, verschieden anwenden. Ja, der Mensch ist sich in seinen Anschauungen und Urtheilen nicht immer selbst gleich; frühere Ueberzeugungen müssen spätern weichen. Möge immerhin das Einzelne, was man denkt und äußert, nicht alle Proben aushalten, wenn man nur auf seinem Wege gegen sich selbst und gegen Andre wahr bleibt!

So sehr nun auch die Verfasser unter einander und mit einem großen Theil des Publikums in Harmonie zu stehen wünschen und hoffen, so dürfen sie sich doch nicht verbergen, daß ihnen von verschiedenen Seiten mancher Mißton entgegenklingen wird. Sie haben dies um so mehr zu erwarten, als sie von den herrschenden Meinungen in mehr als einem Punkte abweichen. Weit entfernt, die Denkart irgend eines Dritten meistern oder verändern zu wollen, werden sie ihre eigne Meinung fest aussprechen und, wie es die Umstände geben, einer Fehde ausweichen oder sie aufnehmen, im Ganzen aber immer auf einem Bekenntnisse halten und besonders diejenigen Bedingungen, die ihnen zu Bildung eines Künstlers unerläßlich scheinen, oft genug wiederholen. Wem um die Sache zu thun

ist, der muß Partei zu nehmen wissen;*) sonst verdient er nirgends zu wirken.

Wenn wir nun Bemerkungen und Betrachtungen über Natur vorzulegen versprechen, so müssen wir zugleich anzeigen, daß es besonders solche sein werden, die sich zunächst auf bildende Kunst sowie auf Kunst überhaupt, dann aber auch auf allgemeine Bildung des Künstlers beziehen.

Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die, daß er sich an die Natur halten, sie studiren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle.

Wie groß, ja wie ungeheuer diese Anforderung sei, wird nicht immer bedacht, und der wahre Künstler selbst erfährt es nur bei fortschreitender Bildung. Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt, welche das Genie selbst ohne äußere Hilfsmittel zu überschreiten nicht vermag.

Alles, was wir um uns her gewahr werden, ist nur roher Stoff; und wenn sich das schon selten genug ereignet, daß ein Künstler durch Instinkt und Geschmack, durch Uebung und Versuche dahin gelangt, daß er den Dingen ihre äußere schöne Seite abzugewinnen, aus dem vorhandenen Guten das Beste auszuwählen und wenigstens einen gefälligen Schein hervorzubringen lernt, so ist es besonders in der neuern Zeit noch viel seltner, daß ein Künstler sowol in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eignen Gemüths zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht blos etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas Geistig-Organisches hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.

Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand bildender Kunst. Um ihn zu verstehen, um sich aus dem Labyrinthe seines Baues herauszuwickeln, ist eine allgemeine Kenntniß der organischen Natur unerläßlich. Auch von den unorganischen Körpern so wie von allgemeinen Naturwirkungen, besonders wenn sie, wie zum Beispiel Ton und Farbe, zum Kunstgebrauch anwendbar sind, sollte der Künstler sich theoretisch belehren; allein welchen weiten Umweg müßte er machen, wenn

*) Im Sinne von Solon's bekanntem Gesetz (Plutarch. Solon, Cap. 20), welches die Parteinahme des Einzelnen bei jeder politischen Bewegung verlangte.

er sich aus der Schule des Zergliederers, des Naturbeschreibers, des Naturlehrers dasjenige mühsam aussuchen sollte, was zu seinem Zwecke dient; ja, es ist die Frage, ob er dort gerade das, was ihm das Wichtigste sein muß, finden würde. Jene Männer haben ganz andere Bedürfnisse ihrer eigentlichen Schüler zu befriedigen, als daß sie an das eingeschränkte, besondere Bedürfniß des Künstlers denken sollten. Deshalb ist unsere Absicht, hier ins Mittel zu treten und, wenn wir gleich nicht voraussehen, die nöthige Arbeit selbst vollenden zu können, dennoch theils im Ganzen eine Uebersicht zu geben, theils im Einzelnen die Ausführung einzuleiten.

Die menschliche Gestalt kann nicht blos durch das Beschauen ihrer Oberfläche begriffen werden; man muß ihr Inneres entblößen, ihre Theile sondern, die Verbindungen derselben bemerken, die Verschiedenheiten kennen, sich von Wirkung und Gegenwirkung unterrichten, das Verborgene, Ruhende, das Fundament der Erscheinung sich einprägen, wenn man dasjenige wirklich schauen und nachahmen will, was sich als ein schönes ungetrenntes Ganze in lebendigen Wellen vor unserm Auge bewegt. Der Blick auf die Oberfläche eines lebendigen Wesens verwirrt den Beobachter, und man darf wol hier wie in andern Fällen den wahren Spruch anbringen: „Was man weiß, sieht man erst!" Denn wie Derjenige, der ein kurzes Gesicht hat, einen Gegenstand besser sieht, von dem er sich wieder entfernt, als einen, dem er sich erst nähert, weil ihm das geistige Gesicht nunmehr zu Hilfe kommt, so liegt eigentlich in der Kenntniß die Vollendung des Anschauens.

Wie gut bildet ein Kenner der Naturgeschichte, der zugleich Zeichner ist, die Gegenstände nach, indem er das Wichtige und Bedeutende der Theile, woraus der Charakter des Ganzen entspringt, einsieht und den Nachdruck darauf legt!

So wie nun eine genauere Kenntniß der einzelnen Theile menschlicher Gestalt, die er zuletzt wieder als ein Ganzes betrachten muß, den Künstler äußerst fördert, so ist auch ein Ueberblick, ein Seitenblick über und auf verwandte Gegenstände höchst nützlich, vorausgesetzt daß der Künstler fähig ist, sich zu Ideen zu erheben und die nahe Verwandtschaft entfernt scheinender Dinge zu fassen.

Die vergleichende Anatomie hat einen allgemeinen Begriff über organische Naturen vorbereitet; sie führt uns von Gestalt zu Gestalten, und indem wir nah oder fern verwandte Naturen

betrachten, erheben wir uns über sie alle, um ihre Eigenschaften in einem idealen Bilde zu erblicken.

Halten wir dasselbe fest, so finden wir erst, daß unsere Aufmerksamkeit bei Beobachtung der Gegenstände eine bestimmte Richtung nimmt, daß abgesonderte Kenntnisse durch Vergleichung leichter gewonnen und festgehalten werden, und daß wir zuletzt beim Kunstgebrauch nur dann mit der Natur wetteifern können, wenn wir die Art, wie sie bei Bildung ihrer Werke verfährt, ihr wenigstens einigermaßen abgelernt haben.

Muntern wir ferner den Künstler auf, auch von unorganischen Naturen einige Kenntniß zu nehmen, so können wir es um so eher thun, als man sich gegenwärtig von dem Mineralreich bequem und schnell unterrichtet. Der Maler bedarf einiger Kenntniß der Steine, um sie charakteristisch nachzuahmen, der Bildhauer und Baumeister, um sie zu nutzen; der Steinschneider kann eine Kenntniß der Edelsteine nicht entbehren, der Kenner und Liebhaber wird gleichfalls darnach streben.

Haben wir nun zuletzt dem Künstler gerathen, sich von allgemeinen Naturwirkungen einen Begriff zu machen, um diejenigen kennen zu lernen, die ihn besonders interessiren, theils um sich nach mehr Seiten auszubilden, theils um das, was ihn betrifft, besser zu verstehen, so wollen wir auch über diesen bedeutenden Punkt noch Einiges hinzufügen.

Bisher konnte der Maler die Lehre des Physikers von den Farben nur anstaunen, ohne daraus einigen Vortheil zu ziehen; das natürliche Gefühl des Künstlers aber, eine fortdauernde Uebung, eine praktische Nothwendigkeit führte ihn auf einen eignen Weg; er fühlte die lebhaften Gegensätze, durch deren Vereinigung die Harmonie der Farben entsteht, er bezeichnete gewisse Eigenschaften derselben durch annähernde Empfindungen, er hatte warme und kalte Farben, Farben, die eine Nähe, andere, die eine Ferne ausdrücken, und was dergleichen Bezeichnungen mehr sind, durch welche er diese Phänomene den allgemeinsten Naturgesetzen auf seine Weise näher brachte. Vielleicht bestätigt sich die Vermuthung,*) daß die farbigen Naturwirkungen so gut als die magnetischen, elektrischen und andere auf einem Wechselverhältniß, einer Polarität, oder wie man die Erscheinungen des Zwiefachen, ja Mehrfachen in einer entschiedenen Einheit nennen mag, beruhen.

*) Diese Vorstellung wurde später in der „Farbenlehre" weiter ausgeführt.

Diese Lehre umständlich und für den Künstler faßlich vorzulegen,*) werden wir uns zur Pflicht machen, und wir können um so mehr hoffen, hierin etwas zu thun, das ihm willkommen sei, als wir nur dasjenige, was er bisher aus Instinkt gethan, auszulegen und auf Grundsätze zurückzuführen bemüht sein werden.

So viel von dem, was wir zuerst in Absicht auf Natur mitzutheilen hoffen, und nun das Nothwendigste in Absicht auf Kunst.

Da die Einrichtung des gegenwärtigen Werks von der Art ist, daß wir einzelne Abhandlungen, ja dieselben sogar theilweise vorlegen werden, dabei aber unser Wunsch ist, nicht ein Ganzes zu zerstücken, sondern aus mannichfaltigen Theilen endlich ein Ganzes zusammenzusetzen, so wird es nöthig sein, bald möglichst, allgemein und summarisch dasjenige vorzulegen, worüber der Leser nach und nach im Einzelnen unsere Ausarbeitungen erhalten wird. Daher wird uns zunächst ein Aufsatz über bildende Kunst**) beschäftigen, worin die bekannten Rubriken nach unserer Vorstellungsart und Methode vorgetragen werden sollen. Dabei werden wir vorzüglich darauf bedacht sein, die Wichtigkeit eines jeden Theils der Kunst vor Augen zu stellen und zu zeigen, daß der Künstler keinen derselben zu vernachlässigen habe, wie es leider so oft geschehen ist und geschieht.

Wir betrachteten vorhin die Natur als die Schatzkammer der Stoffe im Allgemeinen; nun gelangen wir aber an den wichtigen Punkt, wo sich zeigt, wie die Kunst ihre Stoffe sich selbst näher zubereite.

Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr erst den höhern Werth hineinlegt.

Auf diese Weise werden der menschlichen Gestalt die schönern Proportionen, die edlern Formen, die höhern Charaktere gleichsam erst aufgedrungen, der Kreis der Regelmäßigkeit, Vollkommenheit, Bedeutsamkeit und Vollendung wird gezogen, in welchem

*) Mit Beziehung auf das zweite Kapitel der Uebersetzung von Diderot's „Versuch über die Malerei": „Meine kleinen Ideen über die Farbe" (Propyl., II. 1. S. 4 ff.).

**) Abhandlung von Meyer unter dem Titel „Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst" (Propyl., I. 1. S. 20 ff. u. 2. S. 45 ff.).

die Natur ihr Bestes gerne niederlegt, wenn sie übrigens in ihrer großen Breite leicht in Häßlichkeit ausartet und sich ins Gleichgiltige verliert.

Ebendasselbe gilt von zusammengesetzten Kunstwerken, ihrem Gegenstand und Inhalt, die Aufgabe sei Fabel oder Geschichte.

Wohl dem Künstler, der sich bei Unternehmung des Werkes nicht vergreift, der das Kunstgemäße zu wählen oder vielmehr dasselbe zu bestimmen versteht!

Wer in den zerstreuten Mythen, in der weitläufigen Geschichte, um sich eine Aufgabe zu suchen, ängstlich herumirrt, mit Gelehrsamkeit bedeutend oder allegorisch interessant sein will, der wird in der Hälfte seiner Arbeit oft bei unerwarteten Hindernissen stocken oder nach Vollendung derselben seinen schönsten Zweck verfehlen. Wer zu den Sinnen nicht klar spricht, redet auch nicht rein zum Gemüth, und wir achten diesen Punkt so wichtig, daß wir gleich zu Anfang eine ausführlichere Abhandlung*) darüber einrücken.

Ist nun der Gegenstand glücklich gefunden oder erfunden, dann tritt die Behandlung ein, die wir in die geistige, sinnliche und mechanische eintheilen möchten.

Die geistige arbeitet den Gegenstand in seinem innern Zusammenhange aus, sie findet die untergeordneten Motive, und wenn sich bei der Wahl des Gegenstandes überhaupt die Tiefe des künstlerischen Genies beurtheilen läßt, so kann man an der Entdeckung der Motive seine Breite, seinen Reichthum, seine Fülle und Liebenswürdigkeit erkennen.

Die sinnliche Behandlung würden wir diejenige nennen, wodurch das Werk durchaus dem Sinne faßlich, angenehm, erfreulich und durch einen milden Reiz unentbehrlich wird.

Die mechanische zuletzt wäre diejenige, die durch irgend ein körperliches Organ auf bestimmte Stoffe wirkt und so der Arbeit ihr Dasein, ihre Wirklichkeit verschafft.

Indem wir nun auf solche Art dem Künstler nützlich zu sein hoffen und lebhaft wünschen, daß er sich manches Rathes, mancher Vorschläge bei seinen Arbeiten bedienen möge, so dringt sich uns leider die bedenkliche Betrachtung auf, daß jedes Unternehmen so wie jeder Mensch von seinem Zeitalter ebensowol leide, als man davon gelegentlich Vortheil zu ziehen im Fall

*) „Ueber Laokoon" (Propyl., I. 1. S. 1 ff.).

ist; und wir können bei uns selbst die Frage nicht ganz ablehnen, welche Aufnahme wir denn wol finden möchten.

Alles ist einem ewigen Wechsel unterworfen, und da gewisse Dinge nicht neben einander bestehen können, verdrängen sie einander. So geht es mit Kenntnissen, mit Anleitungen zu gewissen Uebungen, mit Vorstellungsarten und Maximen. Die Zwecke der Menschen bleiben ziemlich immer dieselben; man will jetzt noch ein guter Künstler und Dichter sein oder werden wie vor Jahrhunderten; die Mittel aber, wodurch man zu dem Zwecke gelangt, sind nicht Jedem klar; und warum sollte man leugnen, daß nichts angenehmer wäre, als wenn man einen großen Vorsatz spielend ausführen könnte?

Natürlicherweise hat das Publikum auf die Kunst großen Einfluß, indem es für seinen Beifall, für sein Geld ein Werk verlangt, das ihm gefalle, ein Werk, das unmittelbar zu genießen sei, und meistens wird sich der Künstler gern darnach bequemen; denn er ist ja auch ein Theil des Publikums; auch er ist in gleichen Jahren und Tagen gebildet, auch er fühlt die gleichen Bedürfnisse, er drängt sich in derselbigen Richtung, und so bewegt er sich glücklich mit der Menge fort, die ihn trägt und die er belebt.

Wir sehen auf diese Weise ganze Nationen, ganze Zeitalter von ihren Künstlern entzückt, so wie der Künstler sich in seiner Nation, in seinem Zeitalter bespiegelt, ohne daß Beide nur den mindesten Argwohn hätten, ihr Weg könnte vielleicht nicht der rechte, ihr Geschmack wenigstens einseitig, ihre Kunst auf dem Rückwege und ihr Vordringen nach der falschen Seite gerichtet sein.

Anstatt uns hierüber ins Allgemeinere zu verbreiten, machen wir hier eine Bemerkung, die sich besonders auf bildende Kunst bezieht.

Dem deutschen Künstler, so wie überhaupt jedem neuen und nordischen ist es schwer, ja beinahe unmöglich, von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen und, wenn er auch bis dahin durchgedrungen wäre, sich dabei zu erhalten.*)

---

*) Ganz in demselben Sinne schreibt Schiller an Goethe: „Wären Sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren worden, und hätte schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisirende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden. ... Nun .... blieb Ihnen keine andere Wahl, als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden ꝛc." . .

Jeder Künstler, der eine Zeit lang in Italien gelebt hat, frage sich, ob nicht die Gegenwart der besten Werke alter und neuer Kunst in ihm das unablässige Streben erregt habe, die menschliche Gestalt in ihren Proportionen, Formen, Charakteren zu studiren und nachzubilden, sich in der Ausführung allen Fleiß und Mühe zu geben, um sich jenen Kunstwerken, die ganz auf sich selbst ruhen, zu nähern, um ein Werk hervorzubringen, das, indem es das sinnliche Anschauen befriedigt, den Geist in seine höchsten Regionen erhebt! Er gestehe aber auch, daß er nach seiner Zurückkunft nach und nach von jenem Streben heruntersinken müsse, weil er wenig Personen findet, die das Gebildete eigentlich sehen, genießen und denken mögen, sondern meist nur solche, die ein Werk obenhin ansehen, dabei etwas Beliebiges denken und nach ihrer Art etwas dabei empfinden und genießen wollen.

Das schlechteste Bild kann zur Empfindung und zur Einbildungskraft sprechen, indem es sie in Bewegung setzt, los und frei macht und sich selbst überläßt; das beste Kunstwerk spricht auch zur Empfindung, aber eine höhere Sprache, die man freilich verstehen muß; es fesselt die Gefühle und die Einbildungskraft; es nimmt uns unsre Willkür; wir können mit dem Vollkommenen nicht schalten und walten, wie wir wollen, wir sind genöthigt, uns ihm hinzugeben, um uns selbst von ihm erhöht und verbessert wiederzuerhalten.

Daß dies keine Träume sind, werden wir nach und nach im Einzelnen so deutlich als möglich zu zeigen suchen; besonders werden wir auf einen Widerspruch aufmerksam machen, in welchen sich die Neuern so oft verwickeln. Sie nennen die Alten ihre Lehrer, sie gestehen jenen Werken eine unerreichbare Vortrefflichkeit zu und entfernen sich in Theorie und Praxis doch von den Maximen, die jene beständig ausübten.

Indem wir nun von diesem wichtigen Punkte ausgehen und oft wieder auf denselben zurückkehren werden, so finden wir noch andere, davon noch Einiges zu erwähnen ist.

Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben.*)

Die Künste selbst so wie ihre Arten sind unter einander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich in einander zu verlieren; aber eben darin besteht die

*) Man vgl. den Aufsatz über den Dilettantismus S. 159 ff.

Pflicht, das Verdienst, die Würde des ächten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie aufs Möglichste zu isoliren wisse.

Man hat bemerkt, daß alle bildende Kunst zur Malerei, alle Poesie zum Drama strebe, und es kann uns diese Erfahrung künftig zu wichtigen Betrachtungen Anlaß geben.

Der ächte gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit; durch Jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch Diesen auf ihre niedrigste Stufe gebracht.

So wie mit dem Allgemeinen der Kunst, ebenso verhält es sich auch mit den Arten derselben. Der Bildhauer muß anders denken und empfinden als der Maler, ja er muß anders zu Werke gehen, wenn er ein halberhobenes Werk, als wenn er ein rundes hervorbringen will. Indem man die flacherhobenen Werke immer höher und höher machte, dann Theile, dann Figuren ablöste, zuletzt Gebäude und Landschaften anbrachte und so halb Malerei, halb Puppenspiel darstellte, ging man immer abwärts in der wahren Kunst, und leider haben treffliche Künstler der neuern Zeit ihren Weg auf diese Weise genommen.

Wenn wir nun künftig solche Maximen, die wir für die rechten halten, aussprechen werden, wünschten wir, daß sie, wie sie aus den Kunstwerken gezogen sind, von dem Künstler praktisch geprüft werden. Wie selten kann man mit dem Andern über einen Grundsatz theoretisch einig werden! Hingegen was anwendbar, was brauchbar sei, ist viel geschwinder entschieden. Wie oft sieht man Künstler bei der Wahl ihrer Gegenstände, bei der für ihre Kunst passenden Zusammensetzung im Allgemeinen, bei der Anordnung im Besondern, so wie den Maler bei der Wahl der Farben in Verlegenheit! Dann ist es Zeit, einen Grundsatz zu prüfen, dann wird die Frage leichter zu entscheiden sein, ob wir durch ihn den großen Mustern und Allem, was wir an ihnen schätzen und lieben, näher kommen, oder ob er uns in der empirischen Verwirrung einer nicht genug durchdachten Erfahrung stecken läßt.

Gelten nun dergleichen Maximen zur Bildung des Künstlers, zur Leitung desselben in mancher Verlegenheit, so werden sie auch bei Entwicklung, Schätzung und Beurtheilung alter und neuer Kunstwerke dienen und wieder wechselsweise aus der Betrachtung derselben entstehen. Ja, es ist um so nöthiger, sich

auch hier daran zu halten, weil unerachtet der allgemein gepriesenen Vorzüge des Alterthums dennoch unter den Neuern sowol einzelne Menschen als ganze Nationen oft eben das verkennen, worin der höchste Vorzug jener Werke liegt.

Eine genaue Prüfung derselben wird uns am Meisten vor diesem Uebel bewahren. Deshalb sei hier nur ein Beispiel aufgestellt, wie es dem Liebhaber in der plastischen Kunst zu gehen pflegt, damit etwa deutlich werde, wie nothwendig eine genaue Kritik der ältern sowol als der neuern Kunstwerke sei, wenn sie einigermaßen Nutzen bringen soll.

Auf Jeden, der ein zwar ungeübtes, aber für das Schöne empfängliches Auge hat, wird ein stumpfer, unvollkommner Gipsabguß eines trefflichen alten Werks noch immer eine große Wirkung thun; denn in einer solchen Nachbildung bleibt doch immer die Idee, die Einfalt und Größe der Form, genug das Allgemeinste noch übrig, so viel, als man mit schlechten Augen allenfalls in der Ferne gewahr werden könnte.

Man kann bemerken, daß oft eine lebhafte Neigung zur Kunst durch solche ganz unvollkommene Nachbildungen entzündet wird. Allein die Wirkung ist dem Gegenstande gleich; es wird mehr ein dunkles, unbestimmtes Gefühl erregt, als daß eigentlich der Gegenstand in seinem Werth und in seiner Würde solchen angehenden Kunstfreunden erscheinen sollte. Solche sind es, die gewöhnlich den Grundsatz äußern, daß eine allzu genaue kritische Untersuchung den Genuß zerstöre, solche sind es, die sich gegen eine Würdigung des Einzelnen zu sträuben und zu wehren pflegen.

Wenn ihnen aber nach und nach bei weiterer Erfahrung und Uebung ein scharfer Abguß statt eines stumpfen, ein Original statt eines Abgusses vorgelegt wird, dann wächst mit der Einsicht auch das Vergnügen, und so steigt es, wenn Originale selbst, wenn vollkommene Originale ihnen endlich bekannt werden.

Gern läßt man sich in die Labyrinthe genauer Betrachtungen ein, wenn das Einzelne sowie das Ganze vollkommen ist; ja, man lernt einsehen, daß man das Vortreffliche nur in dem Maße kennen lernt, insofern man das Mangelhafte einzusehen im Stande ist. Die Restauration von den ursprünglichen Theilen, die Kopie von dem Original zu unterscheiden, in dem kleinsten Fragmente noch die zerstörte Herrlichkeit des Ganzen zu schauen, wird der Genuß des vollendeten Kenners,

und es ist ein großer Unterschied, ein stumpfes Ganze mit dunklem Sinne oder ein vollendetes mit hellem Sinne zu beschauen und zu fassen.

Wer sich mit irgend einer Kenntniß abgiebt, soll nach dem Höchsten streben. Es ist mit der Einsicht viel anders als mit der Ausübung; denn im Praktischen muß sich Jeder bald bescheiden, daß ihm nur ein gewisses Maß von Kräften zugetheilt sei; zur Kenntniß, zur Einsicht aber sind weit mehrere Menschen fähig, ja man kann wol sagen, ein Jeder, der sich selbst verleugnen, sich den Gegenständen unterordnen kann, der nicht mit einem starren, beschränkten Eigensinn sich und seine kleinliche Einseitigkeit in die höchsten Werke der Natur und Kunst überzutragen strebt.

Um von Kunstwerken eigentlich und mit wahrem Nutzen für sich und Andere zu sprechen, sollte es freilich nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an; es kommt darauf an, daß bei dem Worte, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das Bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird.

Daher geschieht es so oft, daß Derjenige, der über Kunstwerke schreibt, blos im Allgemeinen verweilt, wodurch wol Ideen und Empfindungen erregt werden, ja allen Lesern, nur demjenigen nicht genug gethan wird, der mit dem Buche in der Hand vor das Kunstwerk hintritt.

Aber eben deswegen werden wir in mehrern Abhandlungen vielleicht in dem Falle sein, das Verlangen der Leser mehr zu reizen als zu befriedigen; denn es ist nichts natürlicher, als daß sie ein vortreffliches Kunstwerk, das genau zergliedert wird, sogleich vor Augen zu haben wünschen, um das Ganze, von dem die Rede ist, zu genießen und, was die Theile betrifft, die Meinung, die sie vernehmen, ihrem Urtheil zu unterwerfen.

Indem nun aber die Verfasser für Diejenigen zu arbeiten denken, welche die Werke theils gesehen haben, theils künftig sehen werden, so hoffen sie für Solche, die sich in keinem der beiden Fälle befinden, dennoch das Mögliche zu thun. Wir werden der Nachbildungen erwähnen,*) anzeigen, wo Abgüsse von alten Kunstwerken, alte Kunstwerke selbst besonders den

---

*) Dies ist in Wirklichkeit nicht geschehen, wenigstens nur in sehr beschränktem Maße.

Deutschen sich näher befinden, und so ächter Liebhaberei und Kunstkenntniß, so viel an uns liegt, zu begegnen suchen.

Denn nur auf dem höchsten und genausten Begriff von Kunst kann eine Kunstgeschichte beruhen; nur wenn man das Vortrefflichste kennt, was der Mensch hervorzubringen im Stande war, kann der psychologisch-chronologische Gang dargestellt werden, den man in der Kunst sowie in andern Fächern nahm, wo erst eine beschränkte Thätigkeit in einer trocknen, ja traurigen Nachahmung des Unbedeutenden sowie des Bedeutenden verweilte, sich darauf ein lieblicheres, gemüthlicheres Gefühl gegen die Natur entwickelte, dann, begleitet von Kenntniß, Regelmäßigkeit, Ernst und Strenge, unter günstigen Umständen die Kunst bis zum Höchsten hinaufstieg, wo es denn zuletzt dem glücklichen Genie, das sich von allen diesen Hilfsmitteln umgeben fand, möglich ward, das Reizende, Vollendete hervorzubringen.

Leider aber erregen Kunstwerke, die mit solcher Leichtigkeit sich aussprechen, die dem Menschen ein bequemes Gefühl seiner selbst, die ihm Heiterkeit und Freiheit einflößen, bei dem nachstrebenden Künstler den Begriff, daß auch das Hervorbringen bequem sei.*) Da der Gipfel dessen, was Kunst und Genie darstellen, eine leichte Erscheinung ist, so werden die Nachkommenden gereizt, sich's leicht zu machen und auf den Schein zu arbeiten.

So verliert die Kunst sich nach und nach von ihrer Höhe herunter, im Ganzen sowie im Einzelnen. Wenn wir uns aber hievon einen anschaulichen Begriff bilden wollen, so müssen wir ins Einzelne des Einzelnen hinabsteigen, welches nicht immer eine angenehme und reizende Beschäftigung ist, wofür aber der sichere Blick über das Ganze nach und nach reichlich entschädigt.

Wenn uns nun die Erfahrung bei Betrachtung der alten und mittlern Kunstwerke gewisse Maximen bewährt hat, so bedürfen wir ihrer am Meisten bei Beurtheilung der neuen und neusten Arbeiten; denn da bei Würdigung lebender oder kurz verstorbener Künstler so leicht persönliche Verhältnisse, Liebe und Haß der Einzelnen, Neigung und Abneigung der Menge sich einmischen, so brauchen wir Grundsätze um so nöthiger, um über unsre Zeitgenossen ein Urtheil zu äußern. Die Untersuchung kann alsdann sogleich auf doppelte Weise angestellt werden. Der Einfluß der Willkür wird vermindert, die Frage

*) Man vgl. S. 163 dieses Bandes.

vor einen höhern Gerichtshof gebracht. Man kann den Grundsatz selbst sowie dessen Anwendung prüfen, und wenn man sich auch nicht vereinigen sollte, so kann der streitige Punkt doch sicher und deutlich bezeichnet werden.

Besonders wünschten wir, daß der lebende Künstler, bei dessen Arbeiten wir vielleicht Einiges zu erinnern hätten, unsere Urtheile auf diese Weise bedächtig prüfte. Denn Jeder, der diesen Namen verdient, ist zu unsrer Zeit genöthigt, sich aus Arbeit und eignem Nachdenken wo nicht eine Theorie, doch einen gewissen Inbegriff theoretischer Hausmittel zu bilden, bei deren Gebrauch er sich in mancherlei Fällen ganz leidlich befindet; man wird aber oft bemerken, daß er auf diesem Wege sich solche Maximen als Gesetze aufstellt, die seinem Talent, seiner Neigung und Bequemlichkeit gemäß sind. Er unterliegt einem allgemeinen menschlichen Schicksal. Wie Viele handeln nicht in andern Fächern auf ebendiese Weise! Aber wir bilden uns nicht, wenn wir das, was in uns liegt, nur mit Leichtigkeit und Bequemlichkeit in Bewegung setzen. Jeder Künstler wie jeder Mensch ist nur ein einzelnes Wesen und wird nur immer auf eine Seite hängen. Deswegen hat der Mensch auch das, was seiner Natur entgegengesetzt ist, theoretisch und praktisch, insofern es ihm möglich wird, in sich aufzunehmen. Der Leichte sehe nach Ernst und Strenge sich um, der Strenge habe ein leichtes und bequemes Wesen vor Augen, der Starke die Lieblichkeit, der Liebliche die Stärke, und Jeder wird seine eigne Natur nur desto mehr ausbilden, je mehr er sich von ihr zu entfernen scheint. Jede Kunst verlangt den ganzen Menschen, der höchstmögliche Grad derselben die ganze Menschheit.

Die Ausübung der bildenden Kunst ist mechanisch, und die Bildung des Künstlers fängt in seiner frühsten Jugend mit Recht vom Mechanischen an; seine übrige Erziehung hingegen ist oft vernachlässigt, da sie doch weit sorgfältiger sein sollte als die Bildung Anderer, welche Gelegenheit haben, aus dem Leben selbst Vortheil zu ziehen. Die Gesellschaft macht einen rohen Menschen bald höflich, ein geschäftiges Leben den offensten vorsichtig; literarische Arbeiten, welche durch den Druck vor ein großes Publikum kommen, finden überall Widerstand und Zurechtweisung; nur der bildende Künstler allein ist meist auf eine einsame Werkstatt beschränkt; er hat fast nur mit Dem zu thun, der seine Arbeit bestellt und bezahlt, mit einem Publikum, das oft nur gewissen krankhaften Eindrücken folgt, mit Kennern, die

ihn unruhig machen, und mit Marktrufern, welche jedes Neue mit solchen Lob- und Preisformeln empfangen, durch die das Vortrefflichste schon hinlänglich geehrt wäre.

Doch es wird Zeit, diese Einleitung zu schließen, damit sie nicht, anstatt dem Werke blos voranzugehen, ihm vorlaufe und vorgreife. Wir haben bisher wenigstens den Punkt bezeichnet, von welchem wir auszugehen gedenken; wie weit wir uns verbreiten können und werden, muß sich erst nach und nach entwickeln. Theorie und Kritik der Dichtkunst wird uns hoffentlich bald beschäftigen; was uns das Leben überhaupt, was uns Reisen, ja was uns die Begebenheiten des Tags anbieten, soll nicht ausgeschlossen sein; und so sei denn noch zuletzt von einer wichtigen Angelegenheit des Augenblicks gesprochen.

Für die Bildung des Künstlers, für den Genuß des Kunstfreundes war es von je her von der größten Bedeutung, an welchem Orte sich Kunstwerke befanden; es war eine Zeit, in der sie, geringere Dislokationen abgerechnet, meistens an Ort und Stelle blieben; nun aber hat sich eine große Veränderung zugetragen, welche für die Kunst im Ganzen sowol als im Besondern wichtige Folgen haben wird.

Man hat vielleicht jetzo mehr Ursache als jemals, Italien als einen großen Kunstkörper zu betrachten, wie er vor Kurzem noch bestand. Ist es möglich, davon eine Uebersicht zu geben, so wird sich alsdann erst zeigen, was die Welt in diesem Augenblicke verliert, da so viele Theile von diesem großen und alten Ganzen abgerissen wurden.*)

Was in dem Akt des Abreißens selbst zu Grunde gegangen, wird wol ewig ein Geheimniß bleiben; allein eine Darstellung jenes neuen Kunstkörpers, der sich in Paris bildet, wird in einigen Jahren möglich werden; die Methode, wie ein Künstler und Kunstliebhaber Frankreich und Italien zu nutzen hat, wird sich angeben lassen, so wie dabei noch eine wichtige und schöne Frage zu erörtern ist: was andere Nationen, besonders Deutsche und Engländer, thun sollten, um in dieser Zeit der Zerstreuung und des Verlustes mit einem wahren weltbürgerlihen Sinne, der vielleicht nirgends reiner als bei Künsten und Wisenschaften stattfinden kann, die mannichfaltigen Kunstschätze, die bei ihnen zerstreut niedergelegt sind, allgemein brauchbar zu machen und einen idealen Kunstkörper bilden zu helfen,

*) Hinwisung auf die Plünderungen Napoleon's I.

der uns mit der Zeit für das, was uns der gegenwärtige Augenblick zerreißt, wo nicht entreißt, vielleicht glücklich zu entschädigen vermöchte.

So viel im Allgemeinen von der Absicht eines Werkes, dem wir recht viel ernsthafte und wohlwollende Theilnehmer wünschen.

Ueber Laokoon.

Vorbemerkung des Herausgebers.

Die berühmte Laokoon-Gruppe, ein Werk der rhodischen Künstler Agesander, Polydoros und Athenodoros (Plin. Hist. Nat., XXXVI. 4. 11), das nach Einigen in der Zeit der ersten Nachfolger Alexander's des Großen, nach Andern in der der ersten römischen Kaiser hergestellt wurde, ist bekanntlich Eigenthum des Kaisers Titus gewesen und war vermuthlich in dem Esquilinischen Palast desselben aufgestellt.

Sie wurde im Jahre 1506 beim Nachgraben auf dem Esquilinischen Hügel aufgefunden und alsbald durch den Papst Julius II. für Rom gewonnen, der ihr in dem Belvedere des Vatikan ihren Platz gab. Daß die Gruppe die größte Aufmerksamkeit aller Kunstliebenden erregte, ist nicht zu verwundern, und es wäre eine große, wiewol wenigstens für unsere Zwecke nicht lohnende Mühe, die verschiedenen Urtheile und Auffassungen zu sammeln, zu welchen sie Veranlassung gegeben hat, wenn man auch nur die Zeit von Michel Angelo bis Goethe berücksichtigt. Jedenfalls steht der Letztere in seiner Darstellung ganz selbstständig und eigenthümlich da, so daß er in manchen Punkten von dem sonst als richtig Angenommenen abweicht. Er betont es übrigens bei verschiedenen Gelegenheiten, daß er niemals Veranlassung gehabt habe, seine erste Auffassung des Ganzen zu ändern (z. B. im 11. Buch von „Dichtung u. Wahrheit"). Er hatte also schon, als er die Abgüsse in Leipzig und in Mannheim sah, dasselbe Urtheil gewonnen wie später in Rom.

Der vorliegende Aufsatz nun ist allerdings erst in den ersten Tagen des Juli 1797 geschrieben; aber Goethe erwähnt bei Gelegenheit desselben eines anderen, bereits mehrere Jahre vorher verfaßten, den er nicht mehr habe finden können. „Das Material," schreibt er an Schiller (5. Juli 1797), „dessen ich noch wohl eingedenk bin, habe ich nach meiner, und ich darf wohl sagen unserer jetzigen Ueberzeugung zusammengestellt."

Veranlassung zu demselben hatte eine gleichnamige Arbeit des Archäologen Hirt gegeben, der damals gerade Weimar und Jena besuchte, und dessen noch bei der Novelle „Der Sammler und die Seinigen" weiter gedacht werden wird. (Vergl. S. 131, zweite Anmerknug.)

Für die „Propyläen" selbst konnte „Laokoon" natürlich noch nicht bestimmt sein; indessen spricht Goethe doch schon im erwähnten Briefe die Hoffnung aus, daß dieser Aufsatz, besonders wenn Meyer mit seinen Schätzen aus Italien zurückkommen werde, vielleicht Anlaß zu Mehrerem geben könne. Von Meyer stammen übrigens „Einige Bemerkungen über die Gruppe Laokoon's und seiner Söhne", welche den Schluß des ersten Bandes der „Propyläen" bilden und sich auf einzelnes Technische, namentlich aber auf die Restauration der Beschädigungen beziehen. Diese Bemerkungen sind jedoch schon aus dem Jahre 1796 und somit nicht, wie man glauben könnte, eine Folge des Briefes, mit dem Goethe seine eigne Abhandlung über Laokoon an Meyer übersendete. (S. Goethe's Briefe an H. Meyer, S. 56.)

Ueber Laokoon.

Inhalt. Kunst und Naturwerke sind unaussprechlich — Bei einem trefflichen Kunstwerke ist nöthig, von der ganzen Kunst zu reden — Beschäftigung der hohen Künste mit dem Menschen — Erfordernisse eines hohen Kunstwerks — Organisation und Leben — Charakter — Ruhe oder Bewegung — Ideal — Anmuth — Schönheit — Laokoon erfüllt jene Bedingungen — Geschlossenheit des Gegenstandes — Entkleidung von allem Fremden — Darstellung des Moments — Zustand der drei Figuren — Stellung des Vaters aus physischer Ursache erklärt — Geistige Einwirkung — die sämmtlichen Theile der Gruppe — Doppelte Handlung aller Figuren — Gipfel des Moments — Augenblick nachher — allgemeine Betrachtung und Wiederholung — Verhältniß des Gegenstandes zur Poesie.

Ein ächtes Kunstwerk bleibt wie ein Naturwerk für unsern Verstand immer unendlich: es wird angeschaut, empfunden, es wirkt; es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden. Was also hier über Laokoon gesagt ist, hat keineswegs die Anmaßung, diesen Gegenstand zu erschöpfen, es ist mehr bei Gelegenheit dieses trefflichen Kunstwerks als über dasselbe geschrieben. Möge dieses bald wieder so aufgestellt sein,*) daß jeder Liebhaber sich daran freuen und darüber nach seiner Art reden könne!

Wenn man von einem trefflichen Kunstwerke sprechen will, so ist es fast nöthig, von der ganzen Kunst zu reden; denn es enthält sie ganz, und Jeder kann, so viel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen besondern Fall entwickeln; deswegen sei hier auch etwas Allgemeines vorausgeschickt.

Alle hohen Kunstwerke stellen die menschliche Natur dar; die bildenden Künste beschäftigen sich besonders mit dem mensch-

*) S. die Note auf S. 25.

lichen Körper; wir reden gegenwärtig nur von diesen. Die Kunst hat viele Stufen; auf jeder derselben können vorzügliche Künstler erscheinen; ein vollkommenes Kunstwerk aber begreift alle Eigenschaften, die sonst nur einzeln ausgetheilt sind.

Die höchsten Kunstwerke, die wir kennen, zeigen uns:

Lebendige, hochorganisirte Naturen. Man erwartet vor Allem Kenntniß des menschlichen Körpers in seinen Theilen, Maßen, innern und äußern Zwecken, Formen und Bewegungen im Allgemeinen.

Charaktere. Kenntniß des Abweichens dieser Theile in Gestalt und Wirkung. Eigenschaften sondern sich ab und stellen sich einzeln dar; hierdurch entstehen die Charaktere, und es können die verschiedenen Kunstwerke dadurch in ein bedeutendes Verhältniß gegen einander gebracht werden, so wie auch, wenn ein Werk zusammengesetzt ist, seine Theile sich bedeutend gegen einander verhalten können. Der Gegenstand ist:

In Ruhe oder Bewegung. Ein Werk oder seine Theile können entweder für sich bestehend, ruhig ihr bloßes Dasein anzeigend, oder auch bewegt, wirkend, leidenschaftlich ausdrucksvoll dargestellt werden.

Ideal. Um hierzu zu gelangen, bedarf der Künstler eines tiefen, gründlichen, ausdauernden Sinnes, zu dem aber noch ein hoher Sinn sich gesellen muß, um den Gegenstand in seinem ganzen Umfange zu übersehen, den höchsten darzustellenden Moment zu finden und ihn also aus seiner beschränkten Wirklichkeit herauszuheben und ihm in einer idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde zu geben.

Anmuth. Der Gegenstand aber und die Art, ihn vorzustellen, sind den sinnlichen Kunstgesetzen unterworfen, nämlich der Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung u. s. w., wodurch er für das Auge schön, das heißt anmuthig wird.

Schönheit. Ferner ist er dem Gesetz der geistigen Schönheit unterworfen, die durch das Maß entsteht, welchem der zur Darstellung oder Hervorbringung des Schönen gebildete Mensch Alles, sogar die Extreme zu unterwerfen weiß.

Nachdem ich die Bedingungen, welche wir von einem hohen Kunstwerke fordern, zum Voraus angegeben habe, so kann ich mit wenigen Worten viel sagen, wenn ich behaupte, daß unsre Gruppe sie alle erfüllt, ja daß man sie aus derselben allein entwickeln könne.

Man wird mir den Beweis erlassen, daß sie Kenntniß des

menschlichen Körpers, daß sie das Charakteristische an demselben sowie Ausdruck und Leidenschaft zeige. Wie hoch und ideal der Gegenstand gefaßt sei, wird sich aus dem Folgenden ergeben; daß man das Werk schön nennen müsse, wird wol Niemand bezweifeln, welcher das Maß erkennt, womit das Extrem eines physischen und geistigen Leidens hier dargestellt ist.

Hingegen wird Manchem paradox scheinen, wenn ich behaupte, daß diese Gruppe auch zugleich anmuthig sei. Hierüber also nur einige Worte.

Jedes Kunstwerk muß sich als ein solches anzeigen, und das kann es allein durch das, was wir sinnliche Schönheit oder Anmuth nennen. Die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke als solche durch gewählte Ordnung der Theile; sie erleichterten dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie, und so ward ein verwickeltes Werk faßlich. Durch eben diese Symmetrie und durch Gegenstellungen wurden in leisen Abweichungen die höchsten Kontraste möglich. Die Sorgfalt der Künstler, mannichfaltige Massen gegen einander zu stellen, besonders die Extremitäten der Körper bei Gruppen gegen einander in eine regelmäßige Lage zu bringen, war äußerst überlegt und glücklich, so daß ein jedes Kunstwerk, wenn man auch von dem Inhalt abstrahirt, wenn man in der Entfernung auch nur die allgemeinsten Umrisse sieht, noch immer dem Auge als ein Zierrath erscheint. Die alten Vasen geben uns hundert Beispiele einer solchen anmuthigen Gruppirung, und es würde vielleicht möglich sein, stufenweise von der ruhigsten Vasengruppe bis zu der höchst bewegten des Laokoon die schönsten Beispiele einer symmetrisch künstlichen, den Augen gefälligen Zusammensetzung darzulegen. Ich getraue mir daher nochmals zu wiederholen, daß die Gruppe des Laokoon neben allen übrigen anerkannten Verdiensten zugleich ein Muster sei von Symmetrie und Mannichfaltigkeit, von Ruhe und Bewegung, von Gegensätzen und Stufengängen, die sich zusammen theils sinnlich, theils geistig dem Beschauer darbieten, bei dem hohen Pathos der Vorstellung eine angenehme Empfindung erregen und den Sturm der Leiden und Leidenschaft durch Anmuth und Schönheit mildern.

Es ist ein großer Vortheil für ein Kunstwerk, wenn es selbstständig, wenn es geschlossen ist. Ein ruhiger Gegenstand zeigt sich blos in seinem Dasein; er ist also durch und in

sich selbst geschlossen. Ein Jupiter mit einem Donnerkeil im Schooß, eine Juno, die auf ihrer Majestät und Frauenwürde ruht, eine in sich versenkte Minerva sind Gegenstände, die gleichsam nach außen keine Beziehung haben; sie ruhen auf und in sich und sind die ersten, liebsten Gegenstände der Bildhauerkunst. Aber in dem herrlichen Zirkel des mythischen Kunstkreises, in welchem diese einzelnen selbstständigen Naturen stehen und ruhen, giebt es kleinere Zirkel, wo die einzelnen Gestalten in Bezug auf andere gedacht und gearbeitet sind. Zum Exempel die neun Musen mit ihrem Führer Apoll ist jede für sich gedacht und ausgeführt, aber in dem ganzen mannichfaltigen Chor wird sie noch interessanter. Geht die Kunst zum leidenschaftlich Bedeutenden über, so kann sie wieder auf dieselbe Weise handeln; sie stellt uns entweder einen Kreis von Gestalten dar, die unter einander einen leidenschaftlichen Bezug haben, wie Niobe mit ihren Kindern, verfolgt von Apoll und Diana, oder sie zeigt uns in einem Werke die Bewegung zugleich mit ihrer Ursache. Wir gedenken hier nur des anmuthigen Knaben, der sich den Dorn aus dem Fuße zieht, der Ringer, zweier Gruppen von Faunen und Nymphen in Dresden, und der bewegten herrlichen Gruppe des Laokoon.

Die Bildhauerkunst wird mit Recht so hoch gehalten, weil sie die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muß, weil sie den Menschen von Allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblößt. So ist auch bei dieser Gruppe Laokoon ein bloßer Name; von seiner Priesterschaft, von seinem Trojanisch-nationellen, von allem poetischen und mythologischen Beiwesen haben ihn die Künstler entkleidet; er ist nichts von Allem, wozu ihn die Fabel macht: es ist ein Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr, zwei gefährlichen Thieren unterzuliegen. So sind auch hier keine göttergesandten, sondern blos natürliche Schlangen, mächtig genug, einige Menschen zu überwältigen, aber keineswegs, weder in ihrer Gestalt noch Handlung, außerordentliche, rächende, strafende Wesen. Ihrer Natur gemäß schleichen sie heran, umschlingen, schnüren zusammen, und die eine beißt erst gereizt. Sollte ich diese Gruppe, wenn mir keine weitere Deutung derselben bekannt wäre, erklären, so würde ich sie eine tragische Idylle nennen. Ein Vater schlief neben seinen beiden Söhnen; sie wurden von Schlangen umwunden und streben nun, erwachend, sich aus dem lebendigen Netze loszureißen.

Aeußerst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung

des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Theil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muß jeder Theil genöthigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein.

Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixirter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe Nachts bei der Fackel sieht.

Der Zustand der drei Figuren ist mit der höchsten Weisheit stufenweise dargestellt; der älteste Sohn ist nur an den Extremitäten verstrickt, der zweite öfters umwunden, besonders ist ihm die Brust zusammengeschnürt; durch die Bewegung des rechten Arms sucht er sich Luft zu machen, mit der Linken drängt er sanft den Kopf der Schlange zurück, um sie abzuhalten, daß sie nicht noch einen Ring um die Brust ziehe; sie ist im Begriff, unter der Hand wegzuschlüpfen, keineswegs aber beißt sie; der Vater hingegen will sich und die Kinder von diesen Umstrickungen mit Gewalt befreien, er preßt die andere Schlange, und diese, gereizt, beißt ihn in die Hüfte.

Um die Stellung des Vaters sowol im Ganzen als nach allen Theilen des Körpers zu erklären, scheint es mir am Vortheilhaftesten, das augenblickliche Gefühl der Wunde als die Hauptursache der ganzen Bewegung anzugeben. Die Schlange hat nicht gebissen, sondern sie beißt, und zwar in den weichen Theil des Körpers über und etwas hinter der Hüfte. Die Stellung des restaurirten Kopfes der Schlange hat den eigentlichen Biß nie recht angegeben; glücklicherweise haben sich noch die Reste der beiden Kinnladen an dem hintern Theil der Statue erhalten. Wenn nur nicht diese höchst wichtigen Spuren bei der jetzigen traurigen Veränderung auch verloren gehen! Die Schlange bringt dem unglücklichen Manne eine Wunde an dem Theile bei, wo der Mensch gegen jeden Reiz sehr empfindlich ist, wo sogar ein geringer Kitzel jene Bewegung hervorbringt, welche wir hier durch die Wunde bewirkt sehen; der Körper

flieht auf die entgegengesetzte Seite, der Leib zieht sich ein, die Schulter drängt sich herunter, die Brust tritt hervor, der Kopf senkt sich nach der berührten Seite; da sich nun noch in den Füßen, die gefesselt, und in den Armen, die ringend sind, der Ueberrest der vorhergehenden Situation oder Handlung zeigt, so entsteht eine Zusammenwirkung von Streben und Fliehen, von Wirken und Leiden, von Anstrengen und Nachgeben, die vielleicht unter keiner andern Bedingung möglich wäre. Man verliert sich in Erstaunen über die Weisheit der Künstler, wenn man versucht, den Biß an einer andern Stelle anzubringen; die ganze Geberde würde verändert sein, und auf keine Weise ist sie schicklicher denklich. Es ist also dieses ein Hauptsatz: Der Künstler hat uns eine sinnliche Wirkung dargestellt, er zeigt uns auch die sinnliche Ursache. Der Punkt des Bisses, ich wiederhole es, bestimmt die gegenwärtigen Bewegungen der Glieder; das Fliehen des Unterkörpers, das Einziehen des Leibes, das Hervorstreben der Brust, das Niederzucken der Achsel und des Hauptes, ja alle die Züge des Angesichts seh' ich durch diesen augenblicklichen, schmerzlichen, unerwarteten Reiz entschieden.

Fern aber sei es von mir, daß ich die Einheit der menschlichen Natur trennen, daß ich den geistigen Kräften dieses herrlich gebildeten Mannes ihr Mitwirken ableugnen, daß ich das Streben und Leiden einer großen Natur verkennen sollte. Angst, Furcht, Schrecken, väterliche Neigung scheinen auch mir sich durch diese Adern zu bewegen, in dieser Brust aufzusteigen, auf dieser Stirn sich zu furchen; gern gesteh' ich, daß mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden hier auf der höchsten Stufe dargestellt sei; nur trage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst über, besonders sehe man keine Wirkung des Gifts bei einem Körper, den erst im Augenblicke die Zähne der Schlange ergreifen; man sehe keinen Todeskampf bei einem herrlichen, strebenden, gesunden, kaum verwundeten Körper! Hier sei mir eine Bemerkung erlaubt, die für die bildende Kunst von Wichtigkeit ist; der höchste pathetische Ausdruck, den sie darstellen kann, schwebt auf dem Uebergange eines Zustandes in den andern. Man sehe ein lebhaftes Kind, das mit aller Energie und Lust des Lebens rennt, springt und sich ergetzt, dann aber etwa unverhofft von einem Gespielen hart getroffen oder sonst physisch oder moralisch heftig verletzt wird; diese neue Empfindung theilt sich wie ein elektrischer Schlag allen Gliedern mit, und ein solcher Ueber-

sprung ist im höchsten Sinne pathetisch, es ist ein Gegensatz, von dem man ohne Erfahrung keinen Begriff hat. Hier wirkt nun offenbar der geistige sowol als der physische Mensch. Bleibt alsdann bei einem solchen Uebergange noch die deutliche Spur vom vorhergehenden Zustande, so entsteht der herrlichste Gegenstand für die bildende Kunst, wie beim Laokoon der Fall ist, wo Streben und Leiden in einem Augenblick vereinigt sind. So würde zum Beispiel Eurydice, die im Moment, da sie mit gesammelten Blumen fröhlich über die Wiese geht, von einer getretenen Schlange in die Ferse gebissen wird,*) eine sehr pathetische Statue machen, wenn nicht allein durch die herabfallenden Blumen, sondern durch die Richtung aller Glieder und das Schwanken der Falten der doppelte Zustand des fröhlichen Vorschreitens und des schmerzlichen Anhaltens ausgedrückt werden könnte.

Wenn wir nun die Hauptfigur in diesem Sinne gefaßt haben, so können wir auf die Verhältnisse, Abstufungen und Gegensätze sämmtlicher Theile des ganzen Werkes mit einem freien und sichern Blicke hinsehen.

Der gewählte Gegenstand ist einer der glücklichsten, die sich denken lassen. Menschen mit gefährlichen Thieren im Kampfe, und zwar mit Thieren, die nicht als Massen oder Gewalten, sondern als ausgetheilte Kräfte wirken, nicht von einer Seite drohen, nicht einen zusammengefaßten Widerstand fordern, sondern die nach ihrer ausgedehnten Organisation fähig sind, drei Menschen mehr oder weniger ohne Verletzung zu paralysiren. Durch dieses Mittel der Lähmung wird bei der großen Bewegung über das Ganze schon eine gewisse Ruhe und Einheit verbreitet. Die Wirkungen der Schlangen sind stufenweise angegeben; die eine umschlingt nur, die andre wird gereizt und verletzt ihren Gegner.

Die drei Menschen sind gleichfalls äußerst weise gewählt. Ein starker, wohlgebauter Mann, aber schon über die Jahre der größten Energie hinaus, weniger fähig, Schmerz und Leiden zu widerstehen. Man denke sich an seiner Statt einen rüstigen Jüngling, und die Gruppe wird ihren ganzen Werth verlieren. Mit ihm leiden zwei Knaben, die, selbst dem Maße nach, gegen

*) Das hier vorgeschlagene Motiv ist nur halb der Mythe entlehnt. Eurydice wurde nicht bei ruhigem Wandeln auf der Wiese von der Schlange gestochen, sondern als sie eilig vor dem sie verfolgenden Aristäos floh.

ihn klein gehalten sind, abermals zwei Naturen, empfänglich für Schmerz. Der jüngere strebt unmächtig; er ist geängstigt, aber nicht verletzt; der Vater strebt mächtig, aber unwirksam, vielmehr bringt sein Streben die entgegengesetzte Wirkung hervor; er reizt seinen Gegner und wird verwundet. Der älteste Sohn ist am Leichtesten verstrickt; er fühlt weder Beklemmung noch Schmerz; er erschrickt über die augenblickliche Verwundung und Bewegung seines Vaters, er schreit auf, indem er das Schlangenende von dem einen Fuße abzustreifen sucht; hier ist also noch ein Beobachter, Zeuge und Theilnehmer bei der That, und das Werk ist abgeschlossen.

Was ich schon im Vorbeigehen berührt habe, will ich hier noch besonders bemerken: daß alle drei Figuren eine doppelte Handlung äußern und so höchst mannichfaltig beschäftigt sind. Der jüngste Sohn will sich durch die Erhöhung des rechten Arms Luft machen und drängt mit der linken Hand den Kopf der Schlange zurück; er will sich das gegenwärtige Uebel erleichtern und das größere verhindern — der höchste Grad von Thätigkeit, der ihm in seiner gefangenen Lage noch übrig bleibt. Der Vater strebt, sich von den Schlangen loszuwinden, und der Körper flieht zugleich vor dem augenblicklichen Bisse. Der älteste Sohn entsetzt sich vor der Bewegung des Vaters und sucht sich von der leicht umwindenden Schlange zu befreien.

Schon oben ist der Gipfel des vorgestellten Augenblicks als ein großer Vorzug dieses Kunstwerks gerühmt, und hier ist noch besonders davon zu sprechen.

Wir nahmen an, daß natürliche Schlangen einen Vater mit seinen Söhnen im Schlaf umwunden, damit wir bei Betrachtung der Momente eine Steigerung vor uns sähen. Die ersten Augenblicke des Umwindens im Schlafe sind ahnungsvoll, aber für die Kunst unbedeutend. Man könnte vielleicht einen schlafenden jungen Herkules bilden, wie er von Schlangen umwunden wird,*) dessen Gestalt und Ruhe uns aber zeigte, was wir von seinem Erwachen zu erwarten hätten.

Gehen wir nun weiter und denken uns den Vater, der sich mit seinen Kindern, es sei nun, wie es sei, von Schlangen umwunden fühlt, so giebt es nur einen Moment des höchsten Interesse — wenn der eine Körper durch die Umwindung wehrlos

*) Wachend ist Herkules oft in dieser Situation dargestellt, so z. B. auf einem Bilde des Zeuxis, das Plinius (Hist. Nat., XXXV. 36. 2) erwähnt.

gemacht ist, wenn der andere zwar wehrhaft, aber verletzt ist und dem dritten eine Hoffnung zur Flucht übrig bleibt. In dem ersten Falle ist der jüngere Sohn, im zweiten der Vater, im dritten der ältere Sohn. Man versuche noch einen andern Fall zu finden, man suche die Rollen anders, als sie hier ausgetheilt sind, zu vertheilen!

Denken wir nun die Handlung vom Anfang herauf und erkennen, daß sie gegenwärtig auf dem höchsten Punkt steht, so werden wir, wenn wir die nächstfolgenden und fernern Momente bedenken, sogleich gewahr werden, daß sich die ganze Gruppe verändern muß, und daß kein Augenblick gefunden werden kann, der diesem an Kunstwerth gleich sei. Der jüngste Sohn wird entweder von der umwindenden Schlange erstickt oder, wenn er sie reizen sollte, in seinem völlig hilflosen Zustande noch gebissen. Beide Fälle sind unerträglich, weil sie ein Letztes sind, das nicht dargestellt werden soll. Was den Vater betrifft, so wird er entweder von der Schlange noch an andern Theilen gebissen, wodurch die ganze Lage seines Körpers sich verändern muß und die ersten Bisse für den Zuschauer, wenn sie nicht verloren gehen, doch, wenn sie angezeigt werden sollten, ekelhaft sein würden; oder die Schlange kann auch sich umwenden und den ältesten Sohn anfallen; dieser wird alsdann auf sich selbst zurückgeführt, die Begebenheit verliert ihren Theilnehmer, der letzte Schein von Hoffnung ist aus der Gruppe verschwunden, es ist keine tragische, es ist eine grausame Vorstellung. Der Vater, der jetzt in seiner Größe und in seinem Leiden auf sich ruht, müßte sich gegen den Sohn wenden, er würde theilnehmende Nebenfigur.

Der Mensch hat bei eignen und fremden Leiden nur drei Empfindungen: Furcht, Schrecken und Mitleiden, das bange Voraussehen eines sich annähernden Uebels, das unerwartete Gewahrwerden gegenwärtigen Leidens und die Theilnahme am dauernden oder vergangenen; alle drei werden durch dieses Kunstwerk dargestellt und erregt, und zwar in den gehörigsten Abstufungen.

Die bildende Kunst, die immer für den Moment arbeitet, wird, sobald sie einen pathetischen Gegenstand wählt, denjenigen ergreifen, der Schrecken erweckt, dahingegen Poesie sich an solche hält, die Furcht und Mitleiden erregen. Bei der Gruppe des Laokoon erregt das Leiden des Vaters Schrecken, und zwar im höchsten Grad; an ihm hat die Bildhauerkunst ihr Höchstes ge-

than; allein theils um den Zirkel aller menschlichen Empfindungen zu durchlaufen, theils um den heftigen Eindruck des Schreckens zu mildern, erregt sie Mitleiden für den Zustand des jüngern Sohns und Furcht für den ältern, indem sie für diesen auch noch Hoffnung übrig läßt. So brachten die Künstler*) durch Mannichfaltigkeit ein gewisses Gleichgewicht in ihre Arbeit, milderten und erhöhten Wirkung durch Wirkungen und vollendeten sowol ein geistiges als ein sinnliches Ganze.

Genug, wir dürfen kühnlich behaupten, daß dieses Kunstwerk seinen Gegenstand erschöpfe und alle Kunstbedingungen glücklich erfülle. Es lehrt uns, daß, wenn der Meister sein Schönheitsgefühl ruhigen und einfachen Gegenständen einflößen kann, sich doch eigentlich dasselbe in seiner höchsten Energie und Würde zeige, wenn es bei Bildung mannichfaltiger Charaktere seine Kraft beweist und die leidenschaftlichen Ausbrüche der menschlichen Natur in der Kunstnachahmung zu mäßigen und zu bändigen versteht. Wir geben in der Folge wol eine genauere Beschreibung der Statuen, welche unter dem Namen der Familie der Niobe bekannt sind, sowie auch der Gruppe des Farnesischen Stiers;**) sie gehören unter die wenigen pathetischen Darstellungen, welche uns von alter Skulptur übrig geblieben sind.

Gewöhnlich haben sich die Neuern bei der Wahl solcher Gegenstände vergriffen. Wenn Milo,***) mit beiden Händen in einer Baumspalte gefangen, von einem Löwen angefallen wird, so wird die Kunst sich vergebens bemühen, daraus ein Werk zu bilden, das eine reine Theilnahme erregen könnte. Ein doppelter Schmerz, eine vergebliche Anstrengung, ein hilfloser Zustand, ein gewisser Untergang können nur Abscheu erregen, wenn sie nicht ganz kalt lassen.

Und zuletzt nur noch ein Wort über das Verhältniß des Gegenstandes zur Poesie.

Man ist höchst ungerecht gegen Virgil und die Dichtkunst, wenn man das geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit

---

*) S. die Vorbemerkung, S. 29.

**) Die Niobiden-Gruppe von Skopas oder Praxiteles aus der Blüthezeit der griechischen Skulptur; der Farnesische Stier von Apollonius und Tauriskos aus Tralles, das größte der uns erhaltenen Marmorwerke aus dem Alterthum (im Museum von Neapel), wird als gleichzeitig mit der Laokoon-Gruppe angesehen.

***) Der allbekannte griechische Athlet, dessen Ruhm schon Herodot (III, 137) berichtet. Seinen sagenhaften Tod, auf den hier hingewiesen wird, erzählt Strabo (VI. 263).

mit der episodischen Behandlung in der Aeneis auch nur einen Augenblick vergleicht. Da einmal der unglückliche vertriebene Aeneas selbst erzählen soll, daß er und seine Landsleute die unverzeihliche Thorheit begangen haben, das bekannte Pferd in ihre Stadt zu führen, so muß der Dichter nur darauf denken, wie die Handlung zu entschuldigen sei. Alles ist auch darauf angelegt, und die Geschichte des Laokoon steht hier als ein rhetorisches Argument, bei dem eine Uebertreibung, wenn sie nur zweckmäßig ist, gar wohl gebilligt werden kann. So kommen ungeheure Schlangen aus dem Meere, mit Kämmen auf dem Haupte, eilen auf die Kinder des Priesters, der das Pferd verletzt hatte, umwickeln sie, beißen sie, begeifern sie, umwinden und umschlingen darauf Brust und Hals des zu Hilfe eilenden Vaters und ragen mit ihren Köpfen triumphirend hoch empor, indem der Unglückliche unter ihren Wendungen vergebens um Hilfe schreit. Das Volk entsetzt sich und flieht beim Anblick; Niemand wagt es mehr, ein Patriot zu sein; und der Zuhörer, durch die abenteuerliche und ekelhafte Geschichte erschreckt, giebt denn auch gern zu, daß das Pferd in die Stadt gebracht werde.

So steht also die Geschichte Laokoon's im Virgil blos als Mittel zu einem höhern Zwecke, und es ist noch eine große Frage, ob die Begebenheit an sich ein poetischer Gegenstand sei.

Diderot's Versuch über die Malerei.

Vorbemerkung des Herausgebers.

Wenn Goethe von je her die literarische Thätigkeit Diderot's mit Aufmerksamkeit verfolgt hatte, wie dies zahlreiche Stellen namentlich in „Dichtung und Wahrheit" beweisen, so mußte es für ihn von großem Interesse sein, jenem auch auf einem Gebiete zu begegnen, welchem er sich selbst mit besonderer Vorliebe zugewendet hatte. Eine solche Gelegenheit bot sich dar, als 1794 die „Essais sur la peinture" aus Diderot's Nachlaß herausgegeben wurden (A Paris chez Fr. Buisson. L'an quatrième de la république), in denen ihn das zweite Kapitel: „Mes petites idées sur la couleur", besonders anregte. Die Schrift wurde auch in Deutschland bald bekannt, wo Diderot ja überhaupt in höherem Maße Anerkennung fand als in seinem Vaterlande. Schiller interessirte sich für sie, in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste" (1796, Bd. 58. S. 159 ff.) wurde sie besprochen, und 1797 erschien in Riga eine Uebersetzung von C. F. Cramer, welche Goethe jedoch augenscheinlich nicht gekannt hat, als er selbst in der ersten Hälfte des Jahres 1798 eine Bearbeitung des Buches für die „Propyläen" unternahm. Dieselbe umfaßt nur die beiden ersten Kapitel des Ganzen und ist in der Weise angelegt, daß in dem ersten der Text Diderot's wörtlich übersetzt und dann mit Anmerkungen begleitet wird, die meistens polemischer Natur sind; für das zweite Kapitel tritt jedoch die Aenderung ein, daß Goethe eine Anzahl von Sätzen Diderot's nach bestimmten Gesichtspunkten ordnet, aber nicht in der Reihenfolge des Textes zusammenstellt, gegen welche dann wieder das gleiche Verfahren angewendet wird.

Welches sind aber die wesentlichsten Einwendungen, die gegen Diderot gemacht werden? Anfangs waren, wie uns verschiedene Stellen ihres Briefwechsels zeigen, Goethe wie Schiller von Diderot's Auffassung in hohem Maße befriedigt; aber wenn auch Goethe von seinen Anmerkungen später in den „Tag-

und Jahresheften" sagt, sie wären mehr humoristisch als künstlerisch zu nennen, so bekämpft er doch geradezu Diderot's ästhetische Gesammtanschauung als auf einer unrichtigen Auffassung des Verhältnisses von Natur und Kunst zu einander beruhend.

Sehr treffend wird dieser Mangel auch schon von Schiller hervorgehoben (Brief vom 7. August 1797). Er bezeichnet Diderot als zu Denjenigen gehörig, die das Wahre mit ihrer Empfindung treffen, aber es durch das Räsonnement manchmal wieder verlieren, und fährt dann fort: „Er sieht mir bei ästhetischen Werken noch viel zu sehr auf fremde und moralische Zwecke, er sucht diese nicht genug in dem Gegenstande und in seiner Darstellung. Immer muß ihm das schöne Kunstwerk zu etwas Anderm dienen. Und da das wahrhaftig Schöne und Vollkommene in der Kunst den Menschen nothwendig verbessert, so sucht er diesen Effekt der Kunst in ihrem Inhalt und in einem bestimmten Resultat für den Verstand oder für die moralische Empfindung."

Diderot's Versuch über die Malerei.

Uebersetzt und mit Anmerkungen begleitet.

Geständniß des Uebersetzers.

Woher kommt es wol, daß man, obgleich dringend aufgefordert, sich doch so ungern entschließt, über eine Materie, die uns geläufig ist, eine zusammenhangende Abhandlung zu schreiben, eine Vorlesung zu entwerfen? Man hat Alles wohl überlegt, den Stoff sich vergegenwärtiget, ihn, so gut man nur konnte, geordnet, man hat sich aus allen Zerstreuungen zurückgezogen, man nimmt die Feder in die Hand, und noch zaudert man, anzufangen.

In demselbigen Augenblicke tritt ein Freund, vielleicht ein Fremder, unerwartet herein. Wir glauben uns gestört und von unserm Gegenstande hinweggeführt; aber unvermuthet lenkt sich das Gespräch auf denselben, der Ankömmling läßt entweder gleiche Gesinnungen merken, oder er drückt das Gegentheil unserer Ueberzeugung aus, vielleicht trägt er etwas nur halb und unvollständig vor, das wir besser zu übersehen glauben, oder erhöht unsere eigne Vorstellung, unser eignes Gefühl durch tiefere Einsicht, durch Leidenschaft für die Sache. Schnell sind alle Stockungen gehoben, wir lassen uns lebhaft ein, wir vernehmen, wir erwidern. Bald gehen die Meinungen gleichen Schrittes, bald durchkreuzen sie sich; das Gespräch schwankt so lange hin und her, kehrt so lange in sich selbst zurück, bis der Kreis durchlaufen und vollendet ist. Man scheidet endlich von einander mit dem Gefühl, daß man sich für diesmal nichts weiter zu sagen habe.

Aber dadurch wird die Abhandlung, die Vorlesung nicht gefördert. Die Stimmung ist erschöpft; man wünscht, daß ein Geschwindschreiber das vorüberrauschende Gespräch aufgefaßt haben möchte. Man erinnert sich mit Vergnügen der sonderbaren Wendungen des Dialogs, wie durch Widerspruch und Einstimmung, durch Zweiseitigkeit und Vereinigung, durch Rückwege sowie durch Umwege das Ganze zuletzt umschrieben und beschränkt worden, und jeder einseitige Vortrag, er sei noch so vollständig, noch so methodisch gefaßt, kommt uns traurig und steif vor.

Daher mag es kommen! Der Mensch ist kein lehrendes, er ist ein lebendes, handelndes und wirkendes Wesen. Nur in Wirkung und Gegenwirkung erfreuen wir uns! Und so ist auch diese Uebersetzung mit ihren fortdauernden Anmerkungen in guten Tagen entstanden.

Eben als ich in Begriff war, eine allgemeine Einleitung in die bildende Kunst nach unserer Ueberzeugung zu entwerfen, fällt mir Diderot's Versuch über die Malerei zufällig wieder in die Hände. Ich unterhalte mich mit ihm aufs Neue, ich tadle ihn, wenn er sich von dem Wege entfernt, den ich für den rechten halte, ich freue mich, wenn wir wieder zusammentreffen, ich eifre über seine Paradoxe, ich ergetze mich an der Lebhaftigkeit seiner Ueberblicke, sein Vortrag reißt mich hin, der Streit wird heftig, und ich behalte freilich das letzte Wort, da ich mit einem abgeschiednen Gegner zu thun habe.

Ich komme wieder zu mir selbst. Ich bemerke, daß diese Schrift schon vor dreißig Jahren*) geschrieben ist, daß die paradoxen Behauptungen vorsätzlich gegen pedantische Manieristen der französischen Schule gerichtet sind, daß ihr Zweck nicht mehr stattfindet, und daß diese kleine Schrift mehr einen historischen Ausleger verlangt, als einen Gegner auffordert.

Werde ich aber bald darauf wieder gewahr, daß seine Grundsätze, die er mit eben so viel Geist als rhetorisch-sophistischer Kühnheit und Gewandtheit geltend macht, mehr um die Inhaber und Freunde der alten Form zu beunruhigen und eine Revolution zu veranlassen, als ein neues Kunstgebäude zu errichten, daß seine Gesinnungen, die nur zu einem Uebergang

*) Die französischen Ausgaben sagen nichts über die Zeit, in welche Diderot's Schrift fällt, stellen sie aber gewöhnlich mit seinen „Observations sur le salon de peinture“ von 1765 zusammen.

vom Manierirten, Konventionellen, Habituellen, Pedantischen zum Gefühlten, Begründeten, Wohlgeübten und Liberalen einladen sollten, in der neuern Zeit als theoretische Grundmaximen fortspuken und sehr willkommen sind, indem sie eine leichtsinnige Praktik begünstigen — dann finde ich meinen Eifer wieder am Platz, ich habe nicht mehr mit dem abgeschiedenen Diderot, nicht mit seiner, in gewissem Sinne schon veralteten Schrift, sondern mit Denen zu thun, die jene Revolution der Künste, welche er hauptsächlich mitbewirken half, an ihrem wahren Fortgange hindern, indem sie sich auf der breiten Fläche des Dilettantismus und der Pfuscherei, zwischen Kunst und Natur, hinschleifen und eben so wenig geneigt sind, eine gründliche Kenntniß der Natur als eine gegründete Thätigkeit der Kunst zu befördern.

Möge denn also dieses Gespräch, das auf der Grenze zwischen dem Reiche der Todten und Lebendigen geführt wird, auf seine Weise wirken und die Gesinnungen und Grundsätze, denen wir ergeben sind, bei Allen, denen es Ernst ist, befestigen helfen!

Erstes Kapitel.

Meine wunderlichen Gedanken über die Zeichnung.

„Die Natur macht nichts Inkorrektes. Jede Gestalt, sie mag schön oder häßlich sein, hat ihre Ursache, und unter allen existirenden Wesen ist keins, das nicht wäre, wie es sein soll."

Die Natur macht nichts Inkonsequentes. Jede Gestalt, sie sei schön oder häßlich, hat ihre Ursache, von der sie bestimmt wird, und unter allen organischen Naturen, die wir kennen, ist keine, die nicht wäre, wie sie sein kann.

So müßte man allenfalls den ersten Paragraphen ändern, wenn er etwas heißen sollte. Diderot fängt gleich von Anfang an, die Begriffe zu verwirren, damit er künftig nach seiner Art Recht behalte. „Die Natur ist niemals korrekt," dürfte man eher sagen. Korrektion setzt Regeln voraus, und zwar Regeln, die der Mensch selbst bestimmt nach Gefühl, Erfahrung, Ueberzeugung und Wohlgefallen und darnach mehr den äußern Schein als das innere Dasein eines Geschöpfes beurtheilt; die Gesetze hingegen, nach denen die Natur wirkt, fordern den strengsten innern organischen Zusammenhang. Hier sind Wirkungen und Gegenwirkungen, wo man immer die Ursache als Folge und die Folge als Ursache betrachten kann. Wenn Eins gegeben ist, so ist das Andere unausbleiblich. Die Natur arbeitet auf Leben und Dasein, auf Erhaltung und Fortpflanzung ihres Geschöpfes, unbekümmert, ob es schön oder häßlich erscheine. Eine Gestalt, die von Geburt an schön zu sein bestimmt war, kann durch irgend einen Zufall in *einem* Theile verletzt werden; sogleich leiden andere Theile mit. Denn nun braucht die Natur Kräfte, den verletzten Theil wiederherzustellen, und so wird den übrigen etwas entzogen, wodurch ihre Entwicklung durchaus gestört werden muß. Das Geschöpf wird nicht mehr, was es sein *sollte*, sondern was es sein **kann**. Nimmt man

in diesem Sinne den folgenden Paragraphen, so ist weiter nichts dagegen einzuwenden.

„Sehet diese Frau an, die in der Jugend ihre Augen verloren hat. Das allmählige Wachsthum der Augenhöhle hat die Lider nicht ausgedehnt, sie sind in die Tiefe zurückgetreten, die durch das fehlende Organ entstanden ist, sie haben sich zusammengezogen. Die obern haben die Augenbrauen mit fortgerissen, die untern haben die Wangen ein Wenig hinaufgehoben. Die Oberlippe, indem sie dieser Bewegung nachgab, hat sich gleichfalls in die Höhe gezogen; und so sind alle Theile des Gesichtes gestört worden, je nachdem sie näher oder weiter von dem Hauptorte des Zufalls entfernt waren. Glaubt Ihr aber, daß diese Entstellung sich blos in das Oval eingeschlossen habe? Glaubt Ihr, daß der Hals völlig frei geblieben sei, und die Schultern und die Brust? Ja freilich für Eure Augen und für die meinen! Aber ruft die Natur herbei, zeigt ihr diesen Hals, diese Schultern, diese Brust, und sie wird sagen: Dies sind Glieder eines Weibes, die ihre Augen in der Jugend verloren hat.

„Wendet einen Blick auf diesen Mann, dessen Rücken und Schultern eine erhobene Gestalt angenommen haben! Indessen die Knorpel des Halses vorn aus einander gingen, drückten sich hinten die Wirbelbeine nieder; der Kopf ist zurückgeworfen, die Hände haben sich an den Gelenken des Arms verschoben, die Ellenbogen sich zurückgezogen; alle Glieder haben den gemeinschaftlichen Schwerpunkt gesucht, der einem so verschobenen System zukam; das Gesicht hat darüber einen Zug von Zwang und Mühseligkeit angenommen. Bedeckt diese Gestalt, zeigt der Natur ihre Füße, und die Natur, ohne zu stocken, wird Euch antworten: Es sind die Füße eines Bucklichen."

Vielleicht scheint Manchem die vorstehende Behauptung übertrieben, und doch ist es im schärfsten Sinne wahr, daß die Konsequenz der organisirenden Natur im gesunden Zustande sowol als im kranken über alle unsere Begriffe geht. Wahrscheinlich hätte ein Meister der Semiotik die beiden Fälle, welche Diderot nur als Dilettant beschreibt, besser dargestellt; doch haben wir ihm hierüber den Krieg nicht zu machen, wir müssen sehen, wozu er seine Beispiele brauchen will.

„Wenn die Ursachen und Wirkungen uns völlig anschaulich wären, so hätten wir nichts Besseres zu thun, als die Geschöpfe darzustellen, wie sie sind; je vollkommener die Nach-

ahmung wäre, je gemäßer den Ursachen, desto zufriedener würden wir sein."

Hier kommen die Grundsätze Diderot's, die wir bestreiten werden, schon einigermaßen zum Vorschein. Die Neigung aller seiner theoretischen Aeußerungen geht dahin, Natur und Kunst zu konfundiren, Natur und Kunst völlig zu amalgamiren; unsere Sorge muß sein, beide in ihren Wirkungen getrennt darzustellen. Die Natur organisirt ein lebendiges, gleichgiltiges Wesen, der Künstler ein todtes, aber ein bedeutendes, die Natur ein wirkliches, der Künstler ein scheinbares. Zu den Werken der Natur muß der Beschauer erst Bedeutsamkeit, Gefühl, Gedanken, Effekt, Wirkung auf das Gemüth selbst hinbringen, im Kunstwerke will und muß er das Alles schon finden. Eine vollkommene Nachahmung der Natur ist in keinem Sinne möglich; der Künstler ist nur zur Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung berufen. Das Aeußere des Gefäßes, das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht, unser Verlangen reizt, unsern Geist erhebt, dessen Besitz uns glücklich macht, das Lebenvolle, Kräftige, Ausgebildete, Schöne, dahin ist der Künstler angewiesen.

Auf einem ganz andern Wege muß der Naturbetrachter gehn. Er muß das Ganze trennen, die Oberfläche durchdringen, die Schönheit zerstören, das Nothwendige kennen lernen und, wenn er es fähig ist, die Labyrinthe des organischen Baues wie den Grundriß eines Irrgartens, in dessen Krümmungen sich so viele Spaziergänger abmüden, vor seiner Seele festhalten.

Der lebendig genießende Mensch sowie der Künstler fühlt, wie billig, ein Grauen, wenn er in die Tiefen blickt, in welchen der Naturforscher als in seinem Vaterlande herumwandelt; dagegen hat der reine Naturforscher wenig Respekt vor dem Künstler, er sieht ihn nur als Werkzeug an, um Beobachtungen zu fixiren und der Welt mitzutheilen; den genießenden Menschen hingegen betrachtet er gar als ein Kind, das mit Wonne das schmackhafte Fleisch des Pfirsichs verzehrt und den Schatz der Frucht, den Zweck der Natur, den fruchtbaren Kern nicht achtet und hinwegwirft.

So stehen Natur und Kunst, Kenntniß und Genuß gegen einander, ohne sich wechselsweise aufzuheben, aber ohne sonderliches Verhältniß.

Sehen wir nun die Worte unseres Autors genau an, so verlangt er eigentlich vom Künstler, daß er für Physiologie und Pathologie arbeiten solle, eine Aufgabe, die das Genie wol schwerlich übernehmen würde.

Nicht besser ist die folgende Periode, ja noch schlimmer; denn diese leidige, groß- und schwerköpfige, kurzbeinige, grobfüßige Figur würde man wol schwerlich in einem Kunstwerke dulden, wenn sie auch noch so organisch konsequent wäre. Ueberdies kann sie auch der Physiolog nicht brauchen, denn sie stellt die menschliche Gestalt nicht im Durchschnitte vor; der Patholog eben so wenig, denn sie ist nicht krankhaft noch monstros, sondern nur schlecht und abgeschmackt.

Wunderlicher, trefflicher Diderot, warum wolltest Du Deine großen Geisteskräfte lieber brauchen, um durcheinanderzuwerfen, als zurechtzustellen? Sind denn die Menschen, die sich ohne Grundsätze in der Erfahrung abmüden, nicht ohnehin schon übel genug dran?

„Ob wir nun gleich die Wirkungen und Ursachen des organischen Baues nicht kennen und aus eben dieser Unwissenheit uns an konventionelle Regeln gebunden haben, so würde doch ein Künstler, der diese Regeln vernachlässigte und sich an eine genaue Nachahmung der Natur hielte, oft wegen zu großer Füße, kurzer Beine, geschwollener Kniee, lästiger und schwerer Köpfe entschuldigt werden müssen."

Zu Anfang der vorstehenden Periode legt der Verfasser schon seine sophistischen Schlingen, die er hinterher fester zuziehen will. Er sagt: Wir kennen die Art nicht, wie die Natur bei der Organisation verfährt, und wir sind deswegen über gewisse Regeln übereingekommen, mit denen wir uns behelfen, und nach denen wir uns in Ermangelung einer bessern Einsicht zu richten pflegen. Hier ist es, wo sich gleich unser Widerspruch laut erheben muß.

Ob wir die Gesetze der organisirenden Natur kennen oder nicht, ob wir sie besser kennen als vor dreißig Jahren, da unser Gegner schrieb, ob wir sie künftig besser kennen werden, wie tief wir in ihre Geheimnisse dringen können, darnach hat der bildende Künstler kaum zu fragen. Seine Kraft besteht im Anschauen, im Auffassen eines bedeutenden Ganzen, im Gewahrwerden der Theile, im Gefühl, daß eine Kenntniß, die durchs Studium erlangt wird, nöthig sei, und besonders im Gefühl, was denn eigentlich für eine Kenntniß, die durchs Studium erlangt wird, nöthig sei, damit er sich nicht zu weit aus seinem Kreise entferne, damit er das Unnöthige nicht aufnehme und das Nöthige versäume.

Ein solcher Künstler, eine Nation, ein Jahrhundert solcher

Künstler bilden durch Beispiel und Lehre, nachdem die Kunst sich lange empirisch fortgeholfen hat, endlich die Regeln der Kunst. Aus ihrem Geiste und ihrer Hand entstehen Proportionen, Formen, Gestalten, wozu ihnen die bildende Natur den Stoff darreichte; sie konveniren nicht über dies und jenes, das aber anders sein könnte, sie reden nicht mit einander ab, etwas Ungeschicktes für das Rechte gelten zu lassen, sondern sie bilden zuletzt die Regeln aus sich selbst nach Kunstgesetzen, die ebenso wahr in der Natur des bildenden Genius liegen, als die große allgemeine Natur die organischen Gesetze ewig thätig bewahrt.

Es ist hier gar die Frage nicht, auf welchem Raum der Erde, unter welcher Nation, zu welcher Zeit man diese Regeln entdeckt und befolgt habe. Es ist die Frage nicht, ob man an andern Orten, zu andern Zeiten, unter andern Umständen davon abgewichen sei, ob man hie und da etwas Konventionelles dem Gesetzmäßigen substituirt habe; ja, es ist nicht einmal die Frage, ob die ächten Regeln jemals gefunden oder befolgt worden sind, sondern man muß kühn behaupten, daß sie gefunden werden müssen, und daß, wenn wir sie dem Genie nicht vorschreiben können, wir sie von dem Genie zu empfangen haben, das sich selbst in seiner höchsten Ausbildung fühlt und seinen Wirkungskreis nicht verkennt.

Was sollen wir aber zu der folgenden Periode sagen? Sie enthält eine Wahrheit, aber eine überflüssige; sie ist parador hingestellt, um uns auf Paradoxe vorzubereiten.

„Eine krumme Nase beleidigt nicht in der Natur, weil Alles zusammenhängt; man wird auf diesen Uebelstand durch kleine nachbarliche Veränderungen geführt, die ihn einleiten und erträglich machen. Verdrehte man dem Antinous die Nase, indem das Uebrige an seinem Platze bliebe, so würde es übel aussehen. Warum? Antinous hat alsdann keine krumme, er hat eine zerbrochne Nase."

Wir dürfen wol nochmals fragen: Was soll das hier bedeuten, was beweisen, und warum wird hier Antinous gebraucht? Jedes wohlgebildete Gesicht wird entstellt, wenn man die Nase auf die Seite biegt. Und warum? Weil die Symmetrie gestört wird, auf welcher die gute Bildung des Menschen beruht. Von einem Gesichte, das im Ganzen verschoben ist, dergestalt daß man gar keine Forderung einer symmetrischen Stel-

lung der Theile an dasselbe macht, sollte gar nicht die Rede sein, wenn man auch von Kunst nur zum Scherz spräche.

Bedeutender ist folgende Periode; hier geht der Sophist schon mit vollen Segeln.

„Wir sagen von einem Menschen, den wir vorbeigehen sehen, er sei übel gemacht. Ja, nach unsern armen Regeln; aber nach der Natur beurtheilt wird es anders klingen. Wir sagen von einer Statue, sie habe die schönsten Proportionen. Ja, nach unsern armen Regeln; aber was würde die Natur sagen?“

Mannichfaltig ist die Komplikation des Halben, Schiefen und Falschen in diesen wenigen Worten. Hier ist wieder die Lebenswirkung der organischen Natur, die sich in allen Störungsfällen, obgleich oft kümmerlich genug, in ein gewisses Gleichgewicht zu setzen weiß und dadurch ihre lebendige, produktive Realität auf das Kräftigste beweist, der vollendeten Kunst entgegengesetzt, die auf ihrem höchsten Gipfel keine Ansprüche auf lebendige, produktive und reproduktive Realität macht, sondern die Natur auf dem würdigsten Punkte ihrer Erscheinung ergreift, ihr die Schönheit der Proportionen ablernt, um sie ihr selbst wieder vorzuschreiben.

Die Kunst übernimmt nicht, mit der Natur in ihrer Breite und Tiefe zu wetteifern, sie hält sich an die Oberfläche der natürlichen Erscheinungen; aber sie hat ihre eigne Tiefe, ihre eigne Gewalt; sie fixirt die höchsten Momente dieser oberflächlichen Erscheinungen, indem sie das Gesetzliche darin anerkennt, die Vollkommenheit der zweckmäßigen Proportion, den Gipfel der Schönheit, die Würde der Bedeutung, die Höhe der Leidenschaft.

Die Natur scheint um ihrer selbst willen zu wirken; der Künstler wirkt als Mensch um des Menschen willen. Aus dem, was uns die Natur darbietet, lesen wir uns im Leben das Wünschenswerthe, das Genießbare nur kümmerlich aus; was der Künstler dem Menschen entgegenbringt, soll Alles den Sinnen faßlich und angenehm, Alles aufreizend und anlockend, Alles genießbar und befriedigend, Alles für den Geist nährend, bildend und erhebend sein; und so giebt der Künstler, dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete zurück.

Soll dieses aber geschehen, so muß das Genie, der berufne

Künstler nach Gesetzen, nach Regeln handeln, die ihm die Natur selbst vorschrieb, die ihr nicht widersprechen, die sein größter Reichthum sind, weil er dadurch sowol den großen Reichthum der Natur als den Reichthum seines Gemüths beherrschen und brauchen lernt.

„Es sei mir erlaubt, den Schleier von meinem Bucklichen auf die Medizeische Venus überzutragen, so daß man nur die Spitze ihres Fußes gewahr werde. Uebernähme nun die Natur, zu dieser Fußspitze eine Figur auszubilden, so würdet Ihr vielleicht mit Verwunderung unter ihrem Griffel ein häßliches und verschobenes Ungeheuer*) entstehen sehen; mich aber würde es wundern, wenn das Gegentheil geschähe."

Der flache Weg, den unser Freund und Gegner mit den ersten Schritten eingeschlagen, vor dem wir bisher zu warnen suchten, zeigt sich nun hier in seiner völligen Ablenkung.

Was uns betrifft, so haben wir viel zu große Ehrfurcht vor der Natur, als daß wir ihre personifizirte göttliche Gestalt für so täppisch halten sollten, in die Schlingen eines Sophisten einzugehen und, um seinen Scheingründen einiges Gewicht zu verschaffen, mit ihrer nie abirrenden Hand eine Fratze zu entwerfen. Sie wird vielmehr, wie das Orakel jene verfängliche Frage, ob der Sperling lebendig oder todt sei, hier auch diese ungeschickte Zumuthung beschämen.

Sie tritt vor das verschleierte Bild, sieht die Fußspitze und vernimmt, warum der Sophist sie aufgerufen hat. Streng, aber ohne Unwillen ruft sie ihm zu: Du versuchst mich vergebens durch eine verfängliche Zweideutigkeit. Laß den Schleier hängen oder hebe ihn weg — ich weiß, was drunter verborgen ist. Ich habe diese Fußspitze selbst gemacht; denn ich lehrte den Künstler, der sie bildete; ich gab ihm den Begriff vom Charakter einer Gestalt, und aus diesem Begriff sind diese Proportionen, diese Formen entstanden; es ist genug, daß diese Fußspitze zu dieser und zu keiner andern Statue passe, daß dieses Kunstwerk, das Du mir zum größten Theil zu verbergen glaubst, mit sich selbst in Uebereinstimmung sei. Ich sage Dir: diese Fußspitze gehört einem schönen, zarten, schamhaften Weibe, die in der Blüthe ihrer Jugend steht. Auf einem andern Fuße würde die würdigste der Frauen, die Götterkönigin ruhen, auf einem andern

*) Diderot: „Quelque monstre hideux et contrefait"; nach Cramer's Uebersetzung: „ein scheußliches und mißgestaltes Mondkalb".

eine leichtsinnige Bacchantin schweben. Doch dieses merke: Der Fuß ist von Marmor, er verlangt nicht zu gehen; und so ist der Körper auch, er verlangt nicht zu leben. Hatte dieser Künstler etwa die thörichte Forderung, seinen Fuß neben einen organischen zu stellen, dann verdient er die Demüthigung, die Du ihm zudenkst; aber Du hast ihn nicht gekannt oder ihn mißverstanden; kein ächter Künstler verlangt sein Werk neben ein Naturprodukt oder gar an dessen Stelle zu setzen; der es thäte, wäre wie ein Mittelgeschöpf aus dem Reiche der Kunst zu verstoßen und im Reiche der Natur nicht aufzunehmen.

Dem Dichter kann man wol verzeihen, wenn er, um eine interessante Situation in der Phantasie zu erregen, seinen Bildhauer in eine selbsthervorgebrachte Statue wirklich verliebt denkt,*) wenn er ihm Begierden zu derselben andichtet, wenn er sie endlich in seinen Armen erweichen läßt. Das giebt wol ein lüsternes Geschichtchen, das sich ganz artig anhört; für den bildenden Künstler bleibt es ein unwürdiges Märchen. Die Tradition sagt, daß brutale Menschen gegen plastische Meisterwerke von sinnlichen Begierden entzündet wurden; die Liebe eines hohen Künstlers aber zu seinem trefflichen Werk ist ganz anderer Art; sie gleicht der frommen, heiligen Liebe unter Blutsverwandten und Freunden. Hätte Pygmalion seiner Statue begehren können, so wäre er ein Pfuscher gewesen, unfähig, eine Gestalt hervorzubringen, die verdient hätte, als Kunstwerk oder als Naturwerk geschätzt zu werden.

Verzeihe, o Leser und Zuhörer, wenn unsere Göttin weitläufiger, als es einem Orakel geziemt, gesprochen hat! Einen verworrenen Knaul kann man Dir bequem auf einmal in die Hand geben; um ihn zu entwirren aber, um ihn Dir als einen reinen Faden in seiner Länge zu zeigen, braucht es Zeit und Raum.

„Eine menschliche Figur ist ein System, so mannichfaltig zusammengesetzt, daß die Folgen einer in ihren Anfängen unmerklichen Inkonsequenz das vollkommenste Kunstwerk auf tausend Meilen von der Natur wegwerfen müssen.“

Ja, der Künstler verdiente diese Demüthigung, daß man ihm sein vollkommenstes Kunstwerk, die Frucht seines Geistes,

---

*) Hindeutung auf die Erzählung von Pygmalion, die Ovid (Metam., X. 243—297) behandelt und die z. B. auch J. J. Rousseau zu einer „Scène lyrique“ benutzt hat.

seines Fleißes, seiner Mühe unendlich herabwürdigte, gegen ein Naturprodukt herabsetzte, wenn er es neben oder an die Stelle eines Naturprodukts hätte setzen wollen.

Mit Fleiß wiederholen wir die Worte unserer supponirten Göttin, weil unser Gegner sich auch wiederholt und weil gerade dieses Vermischen von Natur und Kunst die Hauptkrankheit ist, an der unsere Zeit darniederliegt. Der Künstler muß den Kreis seiner Kräfte kennen, er muß innerhalb der Natur sich ein Reich bilden; er hört aber auf, ein Künstler zu sein, wenn er mit in die Natur verfließen, sich in ihr auflösen will.

Wir wenden uns abermals zu unserem Autor, der eine geschickte Wendung nimmt, um von seinen seltsamen Seitenwegen zu dem Wahren und Richtigen allmählig zurückzukehren.

„Wenn ich in die Geheimnisse der Kunst eingeweiht wäre, so wüßte ich vielleicht, wie weit der Künstler sich den angenommenen Proportionen unterwerfen soll, und ich würde es Euch sagen.“

Wenn es der Fall sein kann, daß der Künstler sich Proportionen unterwerfen soll, so müssen diese doch etwas Nöthigendes, etwas Gesetzliches haben; sie dürfen nicht willkürlich angenommen sein, sondern die Masse der Künstler muß hinreichende Ursache bei Beobachtung der natürlichen Gestalten und in Rücksicht auf Kunstbedürfniß gefunden haben, sie anzunehmen. Das ist's, was wir behaupten, und wir sind schon zufrieden, daß unser Verfasser es einigermaßen zugesteht. Nur geht er leider zu geschwind über das, was gesetzlich sein soll, hinaus, er lehnt es bei Seite, um uns auf einzelne Bedingungen und Bestimmungen, auf Ausnahmen zu leiten und aufmerksam zu machen. Denn er fährt fort:

„Aber das weiß ich, daß sie gegen den Despotismus der Natur sich nicht halten können, daß das Alter, der Zustand auf hunderterlei Art Aufopferungen bewirken.“

Dies ist keineswegs ein Gegensatz gegen das, was wir behauptet haben. Eben weil der Künstlergeist sich erhoben hat, den Menschen auf der Höhe seiner Gestalt und übrigens ohne Bedingung zu betrachten, dadurch sind ja die Proportionen entstanden. Niemand wird die Ausnahmen leugnen, wenn man sie gleich erst bei Seite setzen muß; wer würde eine Physiologie durch pathologische Noten zu entkräften glauben!

„Ich habe niemals gehört, daß man eine Figur übel gezeichnet nenne, wenn sie ihre äußere Organisation deutlich sehen

läßt, wenn das Alter, die Gewohnheit und die Leichtigkeit, tägliche Beschäftigungen auszuüben, wohl ausgedrückt ist."

Wenn eine Figur ihre äußere Organisation deutlich sehen läßt und die übrigen Bedingungen erfüllt, die hier gefordert werden, so hat sie gewiß, wo nicht schöne, doch charakteristische Proportionen und kann in einem Kunstwerke gar wohl ihre Stelle finden.

„Diese Beschäftigungen bestimmen die vollkommene Größe der Figur, die Proportion jedes Gliedes und des Ganzen; daher sehe ich das Kind entspringen, den erwachsenen Mann und den Greis, den wilden sowie den gebildeten Menschen, den Geschäftsmann, den Soldaten und den Lastträger."

Niemand wird leugnen, daß Funktionen großen Einfluß auf die Ausbildung der Glieder haben; aber die Fähigkeit, zu diesem oder jenem Zweck ausgebildet zu werden, muß zum Grunde liegen. Alle Beschäftigung der Welt wird keinen Schwächling zu einem Lastträger machen. Die Natur muß das Ihrige gethan haben, wenn die Erziehung gelingen soll.

„Wenn eine Figur schwer zu erfinden wäre, so müßte es ein Mensch von fünfundzwanzig Jahren sein, der schnell auf einmal aus der Erde entstanden wäre und nichts gethan hätte; aber dieser Mensch ist eine Chimäre."

Dieser Behauptung kann man nicht geradezu widersprechen, und doch muß man sich gegen das Kaptiose, das in ihr liegt, verwahren. Freilich lassen sich keine Glieder eines Erwachsenen denken, die sich ohne Uebung in einer absoluten Ruhe ausgebildet hätten; und doch denkt sich der Künstler, indem er seinen Idealen nachstrebt, einen menschlichen Körper, welcher durch die mäßigste Uebung zu seiner größten Ausbildung gekommen ist; allen Begriff von Mühe, von Anstrengung, von Ausbildung zu einem gewissen Zweck und Charakter muß er ablenken. Eine solche Gestalt, die auf wahren Proportionen ruht, kann gar wohl von der Kunst hervorgebracht werden und ist alsdann keineswegs eine Chimäre, sondern ein Ideal.

„Die Kindheit ist beinahe eine Karrikatur; dasselbe kann man von dem Alter sagen; das Kind ist eine unförmliche, flüssige Masse, die sich zu entwickeln strebt, so wie der Greis eine ungestaltete und trockene Masse wird, die in sich selbst zurückkehrt, um sich nach und nach auf nichts zu reduziren."

Wir stimmen mit dem Verfasser völlig überein, daß Kindheit und hohes Alter aus dem Bezirk der schönen Kunst zu

verbannen sind. Insofern der Künstler auf Charakter arbeitet, mag er auch einen Versuch machen, diese zu wenig oder zu viel entwickelten Naturen in den Zyklus schöner und bedeutender Kunst aufzunehmen.

„Nur in dem Zwischenraum der beiden Alter vom Anfang der vollkommenen Jugend bis zum Ende der Mannheit unterwirft der Künstler seine Gestalten der Reinheit, der strengen Genauigkeit der Zeichnung; da ist es, wo das poco più und poco meno eine Abweichung hinein- oder heraus-, Fehler oder Schönheiten hervorbringen."

Nur äußerst kurze Zeit kann der menschliche Körper schön genannt werden, und wir würden im strengen Sinne die Epoche noch viel enger als unser Verfasser begrenzen. Der Augenblick der Pubertät ist für beide Geschlechter der Augenblick, in welchem die Gestalt der höchsten Schönheit fähig ist; aber man darf wol sagen: es ist nur ein Augenblick. Die Begattung und Fortpflanzung kostet dem Schmetterlinge das Leben, dem Menschen die Schönheit; und hier liegt einer der größten Vortheile der Kunst, daß sie dasjenige dichterisch bilden darf, was der Natur unmöglich ist wirklich aufzustellen. So wie die Kunst Zentauren erschafft, so kann sie uns auch jungfräuliche Mütter vorlügen; ja, es ist ihre Pflicht. Die Matrone Niobe, Mutter von vielen erwachsenen Kindern, ist mit dem ersten Reiz jungfräulicher Brüste gebildet. Ja in der weisen Vereinigung dieser Widersprüche ruht die ewige Jugend, welche die Alten ihren Gottheiten zu geben wußten.

Hier sind wir also mit unserm Verfasser völlig einig. Bei schönen Proportionen, bei schönen Formen ist allein das zarte M e h r oder W e n i g e r bedeutend. Das Schöne ist ein enger Kreis, in dem man sich nur bescheiden regen darf.

Wir lassen uns von unserm Autor weiter führen; er bringt uns durch einen leichten Uebergang auf eine bedeutende Stelle.

„Aber, werdet Ihr sagen, wie sich auch das Alter und die Funktionen verhalten mögen: indem sie die Formen verändern, zerstören sie doch die Organe nicht. — Das gebe ich zu. — So muß man sie also kennen? — Das will ich nicht leugnen. Ja, hier ist die Ursache, warum man die Anatomie*) zu studiren hat.

*) Im Text: l'écorché, „der Geschundene". Derselbe Ausdruck wird auf der folgenden Seite durch „Muskelmann" wiedergegeben, womit dann natürlich nur das Phantom gemeint ist.

„Das Studium des Muskelmanns hat ohne Zweifel seine Vortheile; aber sollte nicht zu fürchten sein, daß dieser Geschundne beständig in der Einbildungskraft bleiben, daß der Künstler auf der Eitelkeit beharren werde, sich immer gelehrt zu zeigen, daß sein verwöhntes Auge nicht mehr auf der Oberfläche verweilen könne, daß er trotz der Haut und des Fettes immer nur den Muskel sehe, seinen Ursprung, seine Befestigung, sein Einschmiegen? Wird er nicht Alles zu stark ausdrücken? Wird er nicht hart und trocken arbeiten? Werde ich nicht den verwünschten Geschundnen auch in Weiberfiguren wiederfinden?

„Weil ich denn doch einmal nur das Aeußere zu zeigen habe, so wünschte ich, man lehrte mich das Aeußere nur recht gut sehen und erließe mir eine gefährliche Kenntniß, die ich vergessen soll."

Dergleichen Grundsätze darf man jungen und leichtsinnigen Künstlern nur merken lassen, sie werden sich über eine Autorität freuen, die völlig wie aus ihrer Seele spricht. Nein, werther Diderot, drücke Dich, da Dir die Sprache so zu Gewalt steht, bestimmter aus! Ja, das Aeußere soll der Künstler darstellen! Aber was ist das Aeußere einer organischen Natur anders als die ewig veränderte Erscheinung des Innern? Dieses Aeußere, diese Oberfläche ist einem mannichfaltigen, verwickelten, zarten, innern Bau so genau angepaßt, daß sie dadurch selbst ein Inneres wird, indem beide Bestimmungen, die äußere und die innere, im ruhigsten Dasein sowie in der stärksten Bewegung, stets im unmittelbarsten Verhältnisse stehen.

Wie diese innere Kenntniß erreicht werde, nach welcher Methode der Künstler Anatomie studiren soll, damit sie ihm nicht den Schaden bringe, den Diderot richtig schildert, ist hier der Ort nicht, auszumachen; aber so viel kann man im Allgemeinen sagen: Du sollst den Leichnam, an dem Du die Muskeln kennen lerntest, beleben, nicht vergessen. Der musikalische Komponist wird bei dem Enthusiasmus seiner melodischen Arbeiten den Generalbaß, der Dichter das Silbenmaß nicht vergessen.

Die Gesetze, nach denen der Künstler arbeitet, vergißt er so wenig als den Stoff, den er behandeln will. Dein Muskelmann ist Stoff und Gesetz; dieses mußt Du mit Bequemlichkeit befolgen, jenen mit Leichtigkeit zu beherrschen wissen. Und willst Du wahrhaft wohlthätig gegen Deine Schüler sein, so hüte sie vor unnützen Kenntnissen und vor falschen Maximen!

Denn es hält schwer, das Unnütze wegzuwerfen so wie eine falsche Richtung zu verändern.

„Man studirt die Muskeln am Leichnam nur deshalb, sagt man, damit man lerne, wie man die Natur ansehen soll; aber die Erfahrung lehrt, daß man nach diesem Studio gar viel Mühe hat, die Natur nicht anders zu sehen, als sie ist.“

Auch diese Behauptung beruht nur auf schwankend gebrauchten Worten. Der Künstler, der an der Oberfläche nur herumkrabbelt, wird dem geübten Auge immer leer, obgleich bei schönem Talente immer angenehm erscheinen; der Künstler, der sich ums Innere bekümmert, wird freilich auch das sehen, was er weiß, er wird, wenn man will, sein Wissen auf die Oberfläche übertragen, und hier ist auch das geringe Mehr oder Weniger, welches entscheidet, ob er wohl oder übel thut.

Hat nun bisher unser Freund und Gegner das Studium der Anatomie verdächtig gemacht, so zieht er nun gleichfalls gegen das akademische Studium des Nackten zu Felde. Hier hat er es eigentlich mit den Pariser akademischen Anstalten und ihrer Pedanterei zu thun, die wir denn nicht in Schutz nehmen wollen. Auch zu diesem Punkte bewegt er sich durch einen raschen Uebergang.

„Ihr, mein Freund, werdet diesen Aufsatz allein lesen, und darum darf ich schreiben, was mir beliebt. Die sieben Jahre, die man bei der Akademie zubringt, um nach dem Modell zu zeichnen, glaubt Ihr die gut angewendet? Und wollt Ihr wissen, was ich davon denke? Eben während diesen sieben mühseligen und grausamen Jahren nimmt man in der Zeichnung eine Manier an; alle diese akademischen Stellungen, gezwungen, zugerichtet, zurechtgerückt, wie sie sind, alle die Handlungen, die kalt und schief durch einen armen Teufel ausgedrückt werden und immer durch ebendenselben armen Teufel, der gedungen ist, dreimal die Woche zu kommen, sich auszukleiden und sich durch den Professor wie eine Gliederpuppe behandeln zu lassen, was haben sie mit den Stellungen und Bewegungen der Natur gemein? Der Mann, der in Eurem Hofe Wasser aus dem Brunnen zieht, wird er durch Jenen richtig vorgestellt, der nicht dieselbe Last zu bewegen hat und mit zwei Armen in der Höhe auf dem Schulgerüst diese Handlung ungeschickt simulirt? Wie verhält sich der Mensch, der vor der Schule zu sterben scheint, zu Dem, der in seinem Bette stirbt, oder den man auf der Straße todtschlägt? Was für ein Verhältniß hat der Ringer

in der Akademie zu dem auf meiner Kreuzstraße, welches der Mann, der auf Erfordern bittet, bettelt, schläft, nachdenkt und in Ohnmacht fällt, zu dem Bauer, der vor Müdigkeit sich auf die Erde streckt, zu dem Philosophen, der neben seinem Feuer nachdenkt, zu dem gedrängten, erstickten Mann, der unter der Menge in Ohnmacht fällt? Gar keins, mein Freund, gar keins!"

Von dem Modelle gilt im Allgemeinen, was von dem Muskelkörper vorhin gesagt worden. Das Studium des Modells und die Nachbildung desselben ist theils eine Stufe, die der Künstler zwar nicht überspringen kann, worauf er aber nicht zu lange verweilen sollte, theils ist es eine Beihilfe bei Ausführung seiner Werke, die er, selbst als vollendeter Künstler, nicht entbehren kann. Das lebendige Modell ist für den Künstler nur ein roher Stoff, von dem er sich nicht muß einschränken lassen, sondern den er zu verarbeiten trachten muß.

Die übeln Wirkungen, die unser Freund von dem freilich ewigen Studium des Modells in der Akademie gesehen, verdrießen ihn so sehr, daß er fortfährt:

„Ebenso gut möchte man die Künstler, um ja das Abgeschmackte zu vollenden, wenn man sie dort entläßt, zu Vestris oder Gardel oder zu irgend einem andern Tanzmeister schicken, damit sie da die Grazie lernen. Denn wahrlich, die Natur wird ganz vergessen, die Einbildungskraft füllt sich mit Handlungen, Stellungen, mit Figuren, die nicht falscher, zugeschnittener, lächerlicher und kälter sein könnten. Da stecken sie im Magazin, und nun kommen sie heraus, um sich ans Tuch zu hängen. So oft der Künstler seinen Stift oder seine Feder nimmt, erwachen diese verdrießlichen Gespenster und treten vor ihn; er wird sie nicht los, und nur ein Wunder kann sie aus seinem Kopfe verjagen. Ich kannte einen jungen Menschen voll Geschmack, der, ehe er den mindesten Zug auf die Leinwand that, Gott auf seinen Knieen anrief und vom Modell befreit zu werden bat. Wie selten ist es gegenwärtig, ein Gemälde zu sehen, das aus einer gewissen Anzahl Figuren besteht, ohne hie und da einige dieser Figuren, Stellungen, Handlungen und Bewegungen zu finden, die akademisch sind, einem Mann von Geschmack unerträglich mißfallen und nur Denen imponiren, welchen die Wahrheit fremd ist. Daran ist denn doch das ewige Studium des Schulmodelles Schuld.

„Nicht in der Schule lernt man die allgemeine Uebereinstimmung

stimmung der Bewegungen, die Uebereinstimmung, die man sieht und fühlt, die sich vom Haupt bis zu den Füßen ausbreitet und schlängelt. Wenn eine Frau nachdenklich den Kopf sinken läßt, so werden alle Glieder zugleich der Schwere gehorchen; sie hebe den Kopf wieder auf und halte ihn gerade, sogleich gehorcht die ganze übrige Maschine."

Durch die Behandlung bei der französischen Akademie, wobei man die Stellungen vervielfältigen mußte, entfernte man sich von dem ersten Zweck des Modells, den Körper physisch kennen zu lernen, und um der Mannichfaltigkeit willen wählte man auch Stellungen, die Gemüthsbewegungen auszudrücken — da denn unser Freund freilich ganz im Vortheil steht, wenn er diese erzwungenen und falschen Darstellungen gegen den natürlichen Ausdruck hält, den man auf der Straße, in der Kirche, unter jeder Volksmenge beobachten kann; er kann sich des Spottens nicht enthalten.

„Freilich ist es eine Kunst, eine große Kunst, das Modell zu stellen; man darf nur sehen, was der Herr Professor sich darauf zu Gute thut. Fürchtet nicht, daß er etwa zu dem armen gedungenen Teufel sagen könnte: ‚Mein Freund, stelle Dich selbst! Mache, was Du willst!' Viel lieber giebt er ihm eine sonderbare Bewegung, als daß er ihn eine einfache und natürliche nehmen ließe. Indessen ist das nun einmal nicht anders.

„Hundertmal war ich versucht, den jungen Kunstschülern, die mir auf dem Weg zum Louvre mit ihrem Portefeuille unter dem Arm begegneten, gutherzig zuzurufen: Freunde, wie lange zeichnet Ihr da? — Zwei Jahre. — Das ist mehr als zu viel! Laßt mir die Krambude der Manier, geht zu den Karthäusern! Dort werdet Ihr den wahren Ausdruck der Frömmigkeit und Innigkeit sehen. Heute ist Abend vor dem großen Feste; geht in die Kirche, schleicht Euch zu den Beichtstühlen! Dort werdet Ihr sehen, wie der Mensch sich sammelt, wie er bereut. Morgen geht in die Landschenke! Dort werdet Ihr wahrhaft erzürnte Menschen sehen. Mischt Euch in die öffentlichen Auftritte, beobachtet auf den Straßen, in den Gärten, auf den Märkten, in Häusern, und Ihr werdet richtige Begriffe fassen über die wahre Bewegung der Lebenshandlungen! Seht! Gleich hier! Zwei von Euren Kameraden streiten! Schon dieser Wortstreit giebt ohne ihr Wissen allen Gliedern eine eigene Richtung. Betrachtet sie wohl, und wie erbärmlich wird Euch die Lektion

Eures geschmacklosen Professors und die Nachahmung Eures geschmackleeren Modelles vorkommen! Was werdet Ihr nicht zu thun haben, wenn Ihr künftig an den Platz aller dieser Falschheiten, die Ihr eingelernt habt, die Einfalt und Wahrheit des Lesueur*) setzen sollt! Und das müßt Ihr doch, wenn Ihr etwas zu sein verlangt."

Dieser Rath wäre an sich gut, und nicht genug kann sich ein Künstler unter den Volksmassen umsehen; allein unbedingt, wie Diderot ihn giebt, kann er zu nichts führen. Der Lehrling muß erst wissen, was er zu suchen hat, was der Künstler aus der Natur brauchen kann, wie er es zu Kunstzwecken brauchen soll. Sind ihm diese Vorübungen fremd, so helfen ihm alle Erfahrungen nichts, und er wird nur wie viele unserer Zeitgenossen das Gewöhnliche, Halbinteressante oder das auf sentimentalen Abwegen falsch Interessante darstellen.

„Etwas Anders ist eine Attitude, etwas Anders eine Handlung. Alle Attitude ist falsch und klein, jede Handlung ist schön und wahr."

Diderot braucht das Wort Attitude schon einigemal, und ich habe es nach der Bedeutung übersetzt, die es mir an jenen Stellen zu haben schien; hier ist es aber nicht übersetzlich; denn es führt schon einen mißbilligenden Nebenbegriff bei sich. Ueberhaupt bedeutet Attitude in der französischen akademischen Kunstsprache eine Stellung, die eine Handlung oder Gesinnung ausdrückt und insofern bedeutend ist. Weil nun aber die Stellungen akademischer Modelle dieses, was von ihnen gefordert wird, nicht leisten, sondern nach der Natur der Aufgaben und Umstände gewöhnlich anmaßlich, leer, übertrieben, unzulänglich bleiben müssen, so gebraucht Diderot das Wort Attitude hier im mißbilligenden Sinne, den wir auf kein deutsches Wort übertragen können, wir müßten denn etwa akademische Stellung sagen wollen, wobei wir aber um nichts gebessert wären.

Von den Stellungen geht Diderot zum Kontrast über, und mit Recht; denn aus der mannichfaltigen Richtung der Glieder an einer Figur sowie aus mannichfaltigen Richtungen der Glieder zusammengestellter Figuren entsteht der Kontrast. Wir wollen den Verfasser selbst hören.

„Der übel verstandene Kontrast ist eine der traurigsten

*) Nicht der im Leben Hackert's (Werke, XXXII. S. 28 ff.) erwähnte, sondern Eustache Lesueur (1617—1655).

Ursachen des Manierirten. Es giebt keinen wahren Kontrast als den, der aus dem Grunde der Handlung entspringt, aus der Mannichfaltigkeit der Organe oder des Interesse. Wie geht Raphael, wie Lesueur zu Werke? Manchmal stellen sie drei, vier, fünf Figuren gerade eine neben die andre, und die Wirkung ist herrlich. Bei den Karthäusern in der Messe oder der Vesper sieht man in zwei langen parallelen Reihen vierzig bis funfzig Mönche; gleiche Stolen, gleiche Verrichtung, gleiche Bekleidung, und doch sieht keiner aus wie der andre. Sucht mir nur keinen andern Kontrast als den, der diese Mönche unterscheidet! Hier ist das Wahre! Alles Andere ist klein und falsch."

Auch hier ist er wie bei der Lehre von den Geberden, ob er gleich im Ganzen Recht hat, zu wegwerfend gegen die Kunstmittel und empirisch dilettantisch in seinem Rath. Aus ein paar symmetrischen Mönchsreihen hat Raphael gewiß manches Motiv zu seinen Kompositionen genommen; aber es war Raphael, der es nahm, das Kunstgenie, der fortschreitende, sich immer mehr ausbildende und vollendete Künstler. Man vergesse nur nicht, daß man den Schüler, den man ohne Kunstanleitung zur Natur hinstößt, von Natur und Kunst zugleich entferne!

Nun geht Diderot, wie er schon oben gethan, durch eine unbedeutende Phrase zu einer fremden Materie über; er will den Kunstschüler, besonders den Maler aufmerksam machen, daß eine Figur rund und vielseitig sei, daß der Maler die Seite, die er sehen läßt, so lebhaft darstellen müsse, daß sie die übrigen gleichsam in sich enthalte. Was er sagt, deutet seine Intention mehr an, als daß an eine Ausführung zu denken wäre.

„Wenn unsere jungen Künstler ein Wenig geneigt wären, meinen Rath zu nutzen, so würde ich ihnen ferner sagen: Ist es nicht lange genug, daß Ihr nur die eine Seite des Gegenstandes seht, die Ihr nachbildet? Versucht, meine Freunde, Euch die Figur als durchsichtig zu denken und Euer Auge in den Mittelpunkt derselben zu bringen! Von da werdet Ihr das ganze äußere Spiel der Maschine beobachten, Ihr werdet sehen, wie gewisse Theile sich ausdehnen, indessen andere sich verkürzen, wie diese zusammensinken, jene sich aufblähen, und Ihr werdet immer von dem Ganzen durchdrungen, in der einen Seite des Gegenstandes, die Euer Gemälde mir zeigt, die schickliche Uebereinstimmung mit der andern fühlen lassen, die ich nicht sehe; und ob Ihr mir gleich nur eine Ansicht darstellt,

so werdet Ihr doch meine Einbildungskraft zwingen, auch die entgegengesetzte zu sehen. Dann werde ich sagen, daß Ihr ein erstaunlicher Zeichner seid."

Indem Diderot Künstlern den Rath giebt, sich in die Mitte der Figur in Gedanken zu versetzen, um sie nach allen Seiten wirkend und belebt zu sehen, ist seine Absicht, besonders den Maler zu erinnern, daß er nicht flach und gleichsam nur von einer Seite gefällig zu sein suchen solle. Denn gewiß, schon eine richtige Zeichnung ohne Licht und Schatten erscheint rund sowie vor- und zurücktretend. Warum erscheint eine Silhouette so belebt? Weil der Umriß der Gestalt richtig ist, daß man sowol die vordere als Rückseite der Figur hineinzeichnen könnte. Der junge Künstler, dem unsers Verfassers Rath nicht ganz deutlich sein sollte, mache den eben angezeigten Versuch mit der Silhouette, und sein Auge, von zwei Seiten auf denselben Contour gerichtet, wird das ungefähr wirklich ausüben können, was Diderot durch Abstraktion aus der Mitte der Figur herausgedacht haben will.

Wenn nun eine Figur im Ganzen gut zusammengezeichnet ist, so erinnert der Verfasser nunmehr an die Ausführung, die nicht dem Ganzen schaden, sondern dasselbe vollenden möge. Wir sind mit ihm überzeugt, daß die höchsten Geisteskräfte so wie der geübteste Mechanismus des Künstlers hierbei aufgerufen werden müssen.

„Aber es ist nicht genug, daß Ihr das Ganze gut zusammenrichtet; nun habt Ihr noch das Einzelne auszuführen, ohne daß die Masse zerstört werde. Das ist das Werk der Begeisterung, des Gefühls, des auserlesenen Gefühls.

„Und so würde ich denn eine Zeichenschule folgendermaßen eingerichtet wünschen: Wenn der Schüler mit Leichtigkeit nach der Zeichnung und dem Runden zu arbeiten weiß, so halte ich ihn zwei Jahre vor dem akademischen Modell des Manns und der Frau. Dann stelle ich ihm Kinder vor, dann Erwachsene, ferner ausgebildete Männer, Greise, Personen von verschiedenem Alter und Geschlecht, aus allen Ständen der Gesellschaft genommen, genug, alle Arten von Naturen. Es kann mir daran nicht fehlen; wenn ich sie gut bezahle, so werden sie sich in Menge bei meiner Akademie melden; lebte ich in einem Sklavenlande, so hieße ich sie kommen.

„Der Professor bemerkt bei den verschiedenen Modellen die

Zufälligkeiten, welche durch die tägliche Verrichtung, Lebensart, Stand und Alter in den Formen Veränderung bewirken.

„Ein Schüler sieht das akademische Modell nur alle vierzehn Tage, und diesem überläßt der Professor, sich selbst zu stellen. Nach der Zeichnungssitzung erklärt ein geschickter Anatom meinem Lehrling den abgezogenen Leichnam und wendet seine Lektion auf das lebendige, belebte Nackende an. Höchstens zwölfmal des Jahrs zeichnet er nach der todten Zergliederung; mehr braucht er nicht, um zu empfinden, daß Fleisch auf Knochen und freies Fleisch sich nicht überein zeichnen läßt, daß hier der Strich rund und dort gleichsam winklig sein müsse; er wird einsehen, daß, wenn man diese Feinheiten vernachlässigt, das Ganze wie eine aufgetriebene Blase oder wie ein Wollsack aussieht.“ *)

Daß der Vorschlag zu einer Zeichenschule unzulänglich, die Intention des Verfassers nicht klar genug, die Epochen, wie die verschiednen Abtheilungen des Unterrichts auf einander folgen sollen, nicht bestimmt genug angegeben seien, fällt Jedem in die Augen; doch ist hier der Ort nicht, mit dem Verfasser zu hadern. Genug, daß er im Ganzen den einschränkenden Pedantismus verbannt und das bestimmende Studium anempfiehlt. Möchten wir doch von Künstlern unserer Zeit sowol an Körpern als Gewändern keine aufgedunsenen Blasen und keine ausgestopften Wollsäcke wieder sehen!

„Es gäbe nichts Manierirtes, weder in der Zeichnung noch in der Farbe, wenn man die Natur gewissenhaft nachahmte. Die Manier kommt vom Meister, von der Akademie, von der Schule, ja sogar von der Antike.“

Fürwahr, so schlimm Du angefangen hast, endigst Du, wackrer Diderot, und wir müssen zum Schlusse des Kapitels in Unfrieden von Dir scheiden. Ist die Jugend bei einer mäßigen Portion Genie nicht schon aufgeblasen genug, schmeichelt sich nicht Jeder so gern, ein unbedingter, dem Individuo gemäßer, selbstergriffner Weg sei der beste und führe am Weitesten? Und Du willst Deinen Jünglingen die Schule durchaus verdächtig machen! Vielleicht waren die Professoren der Pariser Akademie vor dreißig Jahren werth, so gescholten und diskreditirt zu werden — das kann ich nicht entscheiden — aber, im

*) Worte Diderot's: „S'il [l'artiste] néglige ces finesses, le tout aura l'air d'une vessie soufflée ou d'une balle de coton.“

Allgemeinen genommen, ist in Deinen Schlußworten keine wahre Silbe.

Der Künstler soll nicht so wahr, so gewissenhaft gegen die Natur, er soll gewissenhaft gegen die Kunst sein. Durch die treuste Nachahmung der Natur entsteht noch kein Kunstwerk; aber in einem Kunstwerke kann fast alle Natur erloschen sein, und es kann noch immer Lob verdienen. Verzeihe, Du abgeschiedner Geist, wenn Deine Paradoxie mich auch paradox macht! Doch das wirst Du im Ernste selbst nicht leugnen: von dem Meister, von der Akademie, von der Schule, von der Antike, die Du anklagst, daß sie das Manierirte veranlasse, kann ebenso gut durch eine richtige Methode ein ächter Stil verbreitet werden; ja man darf wol sagen: welches Genie der Welt wird auf einmal durch das bloße Anschauen der Natur, ohne Ueberlieferung, sich zu Proportionen entscheiden, die ächten Formen ergreifen, den wahren Stil erwählen und sich selbst eine Alles umfassende Methode erschaffen? Ein solches Kunstgenie ist ein weit leereres Traumbild als oben Dein Jüngling, der als ein Geschöpf von zwanzig Jahren aus einem Erdenkloß entstünde und vollendete Glieder hätte, ohne sie jemals gebraucht zu haben.

Und so lebe wohl, ehrwürdiger Schatten! Habe Dank, daß Du uns veranlaßtest, zu streiten, zu schwätzen, uns zu ereifern und wieder kühl zu werden! Die höchste Wirkung des Geistes ist, den Geist hervorzurufen. Nochmals lebe wohl! Im Farbenreiche sehen wir uns wieder!

Zweites Kapitel.

Meine kleinen Ideen über die Farbe.

Diderot, ein Mann von großem Geist und Verstand, geübt in allen Wendungen des Denkens, zeigt uns hier, daß er sich bei Behandlung dieser Materie seiner Stärke und seiner Schwäche bewußt sei. Schon in der Ueberschrift giebt er uns einen Wink, daß wir nicht zu viel von ihm erwarten sollen.

Wenn er in dem ersten Kapitel uns mit bizarren Gedanken über die Zeichnung drohte, so war er sich seiner Uebersicht, seiner Kraft und Fertigkeit bewußt; und wirklich fanden wir an ihm einen gewandten und rüstigen Streiter, gegen den

wir Ursache hatten, alle unsere Kräfte aufzubieten; hier aber kündigt er selbst mit einer bescheidnen Geberde nur kleine Ideen über die Farbe an. Jedoch, näher betrachtet, thut er sich Unrecht; sie sind nicht klein, sondern meistentheils richtig, den Gegenständen angemessen, und seine Bemerkungen treffend; aber er steht in einem engen Kreise beschränkt, und diesen kennt er nicht vollkommen, er blickt nicht weit genug, und selbst das Naheliegende ist ihm nicht alles deutlich.

Aus dieser Vergleichung der beiden Kapitel folgt nun von selbst, daß ich, um auch dieses mit Anmerkungen zu begleiten, mich einer ganz andern Behandlungsart befleißigen muß. Dort hatte ich nur Sophismen zu entwickeln, das Scheinbare von dem Wahren zu sondern; ich konnte mich auf etwas anerkannt Gesetzliches in der Natur berufen, ich fand manchen wissenschaftlichen Rückenhalt, an den ich mich anlehnen konnte; hier aber wäre die Aufgabe, einen engen Kreis zu erweitern, seinen Umfang zu bezeichnen, Lücken auszufüllen und eine Arbeit selbst zu vollenden, deren Bedürfniß von wahren Künstlern, von wahren Freunden der Wissenschaften längst empfunden worden.

Da man aber, gesetzt auch, man wäre fähig dazu, eine solche Darstellung bei Gelegenheit eines fremden, unvollständigen Aufsatzes wol schwerlich bequem finden würde, so habe ich einen andern Weg eingeschlagen, um meine Arbeit bei diesem Kapitel Freunden der Kunst nützlich zu machen.

Diderot wirft auch hier nach seiner bekannten sophistischen Tücke die verschiednen Theile seiner kurzen Abhandlung durch einander, er führt uns wie in einem Irrgarten herum, um uns auf einem kleinen Raum eine lange Promenade vorzuspiegeln. Ich habe daher seine Perioden getrennt und sie unter gewisse Rubriken in eine andre Ordnung zusammengestellt. Es war dieses um so mehr möglich, da sein ganzes Kapitel keinen innern Zusammenhang hat und vielmehr dessen aphoristische Unzulänglichkeit nur durch eine desultorische Bewegung versteckt wird.

Indem ich nun auch in dieser neuen Ordnung meine Anmerkungen hinzufüge, so mag eine gewisse Uebersicht desjenigen, was geleistet ist, und desjenigen, was zu leisten übrig bleibt, möglich werden.

Einiges Allgemeine.

„Hohe Wirkung des Kolorits. Die Zeichnung giebt den Dingen die Gestalt, die Farbe, das Leben; sie ist der göttliche Hauch, der Alles belebt."

Die erfreuliche Wirkung, welche die Farbe aufs Auge macht, ist die Folge einer Eigenschaft, die wir an körperlichen und unkörperlichen Erscheinungen nur durch das Gesicht gewahr werden. Man muß die Farbe gesehen haben, ja man muß sie sehen, um sich von der Herrlichkeit dieses kraftvollen Phänomens einen Begriff zu machen.

„Seltenheit guter Koloristen. Wenn es mehrere treffliche Zeichner giebt, so giebt es wenig große Koloristen. Ebenso verhält sich's in der Literatur: hundert kalte Logiker gegen einen großen Redner, zehn große Redner gegen einen vortrefflichen Poeten.*) Ein großes Interesse kann einen beredten Menschen schnell entwickeln, und Helvetius mag sagen, was er will, man macht keine zehn gute Verse ohne Stimmung, und wenn der Kopf darauf stünde."

Hier spielt Diderot nach seiner Art, um das Mangelhafte seiner besondern Kenntnisse zu verbergen, die Frage, über die man unterrichtet werden möchte, ins Allgemeine und blendet mit einem falsch angewendeten Beispiel aus den redenden Künsten. Immer wird Alles dem guten Genie zugeschoben, immer soll die Stimmung Alles leisten. Freilich sind Genie und Stimmung zwei unerläßliche Bedingungen, wenn ein Kunstwerk hervorgebracht werden soll; aber beide sind, um nur von der Malerei zu reden, zur Erfindung und Anordnung, zur Beleuchtung wie zur Färbung und zum Ausdruck sowie zur letzten Ausführung nöthig. Wenn die Farbe die Oberfläche des Bildes belebt, so muß man das genialische Leben in allen seinen Theilen gewahr werden.

Auch könnte man überhaupt jenen Satz gerade umwenden und sagen: „Es giebt mehr gute Koloristen als Zeichner"; oder, wenn wir anders billig sein wollen: „Es ist in einem Fall so schwer als in dem andern, vortrefflich zu sein." Stelle man

*) Umwandlung des Ausspruchs von Cicero (De orat., I. 2): „Multo tamen pauciores oratores quam poëtae boni inveniuntur" („Man findet viel weniger gute Redner als gute Dichter").

übrigens den Punkt, auf welchem Einer für einen guten Zeichner oder Koloristen gelten soll, so hoch oder so tief, als man will, so wird man immer zum Wenigsten gleiche Zahl der Meister finden, wenn man nicht etwa gar mehr Koloristen antrifft. Man darf nur an die niederländische Schule und überhaupt an alle Diejenigen denken, welche Naturalisten genannt werden.

Hat es damit seine Richtigkeit und giebt es wirklich ebenso viel gute Koloristen als Zeichner, so führt uns dies zu einer andern wichtigen Betrachtung. Bei der Zeichnung hat man in den Schulen, wenn auch keine vollkommene Theorie, doch wenigstens gewisse Grundsätze, gewisse Regeln und Maße, die sich überliefern lassen, bei dem Kolorit hingegen weder Theorie noch Grundsätze noch irgend etwas, das sich überliefern läßt. Der Schüler wird auf Natur, auf Beispiele, er wird auf seinen eigenen Geschmack verwiesen. Und warum ist es denn doch ebenso schwer, gut zu zeichnen, als gut zu koloriren? Darum, dünkt uns, weil die Zeichnung sehr viel Kenntnisse erfordert, viel Studium voraussetzt, weil die Ausübung derselben sehr verwickelt ist, ein anhaltendes Nachdenken und eine gewisse Strenge fordert; das Kolorit hingegen ist eine Erscheinung, die nur ans Gefühl Anspruch macht und also auch durchs Gefühl gleichsam instinktmäßig hervorgebracht werden kann.

Ein Glück, daß es sich also verhält! Denn sonst würden wir bei dem Mangel von Theorie und Grundsätzen noch weniger gut kolorirte Bilder haben. Daß es ihrer nicht mehr giebt, hat mancherlei Ursachen. Diderot bringt in der Folge Verschiedenes hierüber zur Sprache.

Wie traurig es aber mit dieser Rubrik in unsern Lehrbüchern aussehe, kann man sich überzeugen, wenn man zum Beispiel den Artikel Colorit in Sulzer's allgemeiner Theorie der schönen Künste*) mit den Augen eines Künstlers betrachtet, der etwas lernen, eine Anleitung finden, einem Fingerzeig folgen will. Wo ist da nur eine theoretische Spur, wo ist da nur eine Spur, daß der Verfasser auf das, worauf es eigentlich ankommt, wenigstens hindeute? Der Lernbegierige wird an die Natur zurückgewiesen; er wird aus einer Schule, zu der er ein Zutrauen setzt, hinaus auf die Berge und Ebenen, in die weite Welt gestoßen; dort soll er die Sonne, den Duft, die Wolken, und wer weiß was Alles betrachten; da soll er

*) Bd. I. (1792) S. 477 b ff.

beobachten, da soll er lernen, da soll er, wie ein Kind, das man aussetzt, sich in der Fremde durch eigne Kräfte forthelfen. Schlägt man deswegen das Buch eines Theoristen auf, um wieder in die Breite und Länge der Erfahrung, um in die Unsicherheit einzelner zerstreuter Beobachtungen, in die Verirrungen einer ungeübten Denkkraft zurückgewiesen zu werden? Freilich ist das Genie im Allgemeinen zur Kunst sowie im Besondern zu einem bestimmten Theile der Kunst unentbehrlich; wohl ist eine glückliche Disposition des Auges zur Empfänglichkeit für die Farben, ein gewisses Gefühl für die Harmonie derselben von Natur erforderlich; freilich muß das Genie sehen, beobachten, ausüben und durch sich selbst bestehen; dagegen hat es Stunden genug, in denen es ein Bedürfniß fühlt, durch den Gedanken über die Erfahrung, ja, wenn man will, über sich selbst erhoben zu werden. Dann nähert es sich gern dem Theoretiker, von dem es die Verkürzung seines Wegs, die Erleichterung der Behandlung in jedem Sinne erwarten darf.

„Urtheil über die Farbengebung. Nur die Meister der Kunst sind die wahren Richter der Zeichnung; die ganze Welt kann über die Farbe urtheilen.“

Hierein können wir keineswegs einstimmen. Zwar ist die Farbe in doppeltem Sinne, sowol in Absicht auf Harmonie im Ganzen als auf Wahrheit des Dargestellten im Einzelnen, leichter zu fühlen, insofern sie unmittelbar an gesunde Sinne spricht; aber von dem Kolorit als eigentlichem Kunstprodukte kann doch nur der Meister so wie von allen übrigen Rubriken urtheilen. Ein buntes, ein heiteres, ein durch eine gewisse Allgemeinheit oder ein im Besondern harmonisches Bild kann die Menge anlocken, den Liebhaber erfreuen; jedoch urtheilen darüber kann nur der Meister oder ein entschiedner Kenner. Entdecken doch auch ganz ungeübte Menschen Fehler in der Zeichnung; Kinder werden durch Aehnlichkeit eines Bildnisses frappirt, es giebt gar Vieles, das ein gesundes Auge im Einzelnen richtig bemerkt, ohne im Ganzen zulänglich, in Hauptpunkten zuverlässig zu sein. Hat man nicht die Erfahrung, daß Ungeübte Tizian's Kolorit selbst nicht natürlich finden? Und vielleicht war Diderot auch in demselben Falle, da er nur immer Vernet und Chardin*) als Muster des Kolorits anführt.

*) Der Erste, Claude Joseph Vernet (1714—1789), ist der Marinemaler, der Zweite, Jean Baptiste Siméon Chardin (1699—1779), Genremaler im Sinne der ältern niederländischen Meister.

„Ein Halbkenner übersieht wol in der Eile ein Meisterstück der Zeichnung, des Ausdrucks, der Zusammensetzung; das Auge hat niemals den Koloristen vernachlässigt.“

Von Halbkennern sollte eigentlich gar die Rede nicht sein! Ja, wenn man es streng nimmt, giebt es gar keine Halbkenner. Die Menge, die von einem Kunstwerke angezogen oder abgestoßen wird, macht auf Kennerschaft keinen Anspruch; der ächte Liebhaber wächst täglich und erhält sich immerfort bildsam. Es giebt halbe Töne, aber auch diese sind harmonisch im Ganzen; der Halbkenner ist eine falsche Saite, die nie einen richtigen Ton angiebt, und gerade beharrt er auf diesem falschen Ton, da selbst ächte Meister und Kenner sich nie für vollendet halten.

„Seltenheit guter Koloristen. Aber warum giebt es so wenig Künstler, die das hervorbringen könnten, was Jedermann begreift?“

Hier liegt wieder der Irrthum in dem falschen Sinne, der dem Worte begreifen gegeben ist. Die Menge begreift die Harmonie und die Wahrheit der Farben ebensowenig als die Ordnung einer schönen Zusammensetzung. Freilich werden beide nur desto leichter gefaßt, je vollkommener sie sind, und diese Faßlichkeit ist eine Eigenschaft alles Vollkommenen in der Natur und der Kunst; diese Faßlichkeit muß es mit dem Alltäglichen gemein haben, nur daß dieses reizlos, ja abgeschmackt sein kann, Langeweile und Verdruß erregt, jenes aber reizt, unterhält, den Menschen auf die höchsten Stufen seiner Existenz erhöht, ihn dort gleichsam schwebend erhält und um das Gefühl seines Daseins sowie um die verfließende Zeit betriegt.

Homer's Gesänge werden schon seit Jahrtausenden gefaßt, ja mitunter begriffen; und wer bringt etwas Aehnliches hervor? Was ist faßlicher, was ist begreiflicher als die Erscheinung eines trefflichen Schauspielers? Er wird von Tausenden und aber Tausenden gesehen und bewundert, und wer vermag ihn nachzuahmen?

Eigenschaften eines ächten Koloristen.

„Wahrheit und Harmonie. Wer ist denn für mich der wahre, der große Kolorist? Derjenige, der den Ton der Natur und wohlerleuchteter Gegenstände gefaßt hat und der zugleich sein Gemälde in Harmonie zu bringen wußte.“

Ich würde lieber sagen: Derjenige, welcher die Farben der

Gegenstände am Richtigsten und Reinsten, unter allen Umständen der Beleuchtung, der Entfernung u. s. w., lebhaft faßt und darstellt und sie in ein harmonisches Verhältniß zu setzen weiß.

An wenig Gegenständen erscheint die Farbe in ihrer ursprünglichen Reinheit, selbst im vollsten Lichte; sie wird mehr oder minder durch die Natur der Körper, an denen sie erscheint, schon modifizirt, und überdies sehen wir sie noch durch stärkeres oder schwächeres Licht, durch Beschattung, durch Entfernung, ja endlich sogar durch mancherlei Trug, auf tausenderlei Weise bestimmt und verändert. Alles das zusammen kann man Wahrheit der Farbe nennen; denn es ist diejenige Wahrheit, die einem gesunden, kräftigen, geübten Künstlerauge erscheint. Aber dieses Wahre wird in der Natur selten harmonisch angetroffen; die Harmonie ist in dem Auge des Menschen zu suchen; sie ruht auf einer innern Wirkung und Gegenwirkung des Organs, nach welchem eine gewisse Farbe eine andere fordert, und man kann eben so gut sagen: „Wenn das Auge eine Farbe sieht, so fordert es die harmonische", als man sagen kann: „Die Farbe, welche das Auge neben einer andern fordert, ist die harmonische." Diese Farben, auf welchen alle Harmonie und also der wichtigste Theil des Kolorits ruht, wurden bisher von den Physikern zufällige Farben genannt.

„Leichte Vergleichung. Nichts in einem Bilde spricht uns mehr an als die wahre Farbe; sie ist dem Unwissenden wie dem Unterrichteten verständlich."

Dieses ist in jedem Sinne wahr; doch ist es nöthig zu untersuchen, was denn diese wenigen Worte eigentlich sagen wollen. Bei Allem, was nicht menschlicher Körper ist, bedeutet die Farbe fast mehr als die Gestalt, und die Farbe ist es also, wodurch wir viele Gegenstände eigentlich erkennen, oder wodurch sie uns interessiren. Der einfarbige, der unfarbige Stein will nichts sagen; das Holz wird durch die Mannichfaltigkeit seiner Farbe nur bedeutend; die Gestalt des Vogels ist uns durch ein Gewand verhüllt, das uns durch einen regelmäßigen Farbenwechsel vorzüglich anlockt. Alle Körper haben gewissermaßen eine individuelle Farbe, wenigstens eine Farbe der Geschlechter und Arten; selbst die Farben künstlicher Stoffe sind nach Verschiedenheit derselben verschieden; anders erscheint Cochenille auf Leinwand, anders auf Wolle, anders auf Seide. Tafft, Atlas, Sammt, obgleich alle von seidnem Ursprung, bezeichnen sich anders dem Auge, und was kann uns mehr reizen,

mehr ergetzen, mehr täuschen und bezaubern, als wenn wir auf einem Gemälde das Bestimmte, Lebhafte, Individuelle eines Gegenstandes, wodurch er uns zeitlebens angesprochen, wodurch er uns allein bekannt ist, wieder erblicken? Alle Darstellung der Form ohne Farbe ist symbolisch; die Farbe allein macht das Kunstwerk wahr, nähert es der Wirklichkeit.

Farben der Gegenstände.

„Farbe des Fleisches. Man hat behauptet, die schönste Farbe in der Welt sei die liebenswürdige Röthe, womit Unschuld, Jugend, Gesundheit, Bescheidenheit und Scham die Wangen eines Mädchens zieren, und man hat nicht nur etwas Feines, Rührendes, Zartes, sondern auch etwas Wahres gesagt; denn das Fleisch ist schwer nachzubilden; dieses saftige Weiß, überein, ohne blaß, ohne matt zu sein, diese Mischung von Roth und Blau, die unmerklich durch (das Gelbliche) =dringt, das Blut, das Leben, bringen den Koloristen in Verzweiflung. Wer das Gefühl des Fleisches erreicht hat, ist schon weit gekommen, das Uebrige ist nichts dagegen. Tausend Maler sind gestorben, ohne das Fleisch gefühlt zu haben, tausend andere werden sterben, ohne es zu fühlen."

Diderot stellt sich mit Recht hier auf den Gipfel der Farbe, die wir an Körpern erblicken. Die Elementarfarben, welche wir bei physiologischen, physischen und chemischen Phänomenen bemerken und abgesondert erblicken, werden wie alle andern Stoffe der Natur veredelt, indem sie organisch angewendet werden. Das höchste organisirte Wesen ist der Mensch, und man erlaube uns, die wir für Künstler schreiben, anzunehmen, daß es unter den Menschenracen innerlich und äußerlich vollkommner organisirte gebe, deren Haut als die Oberfläche der vollkommenen Organisation die schönste Farbenharmonie zeigt, über die unsere Begriffe nicht hinausgehen. Das Gefühl dieser Farbe des gesunden Fleisches, ein thätiges Anschauen derselben, wodurch der Künstler sich zum Hervorbringen von etwas Aehnlichem geschickt zu machen strebt, erfordert so mannichfaltige und zarte Operationen des Auges sowol als des Geistes und der Hand, ein frisches, jugendliches Naturgefühl und ein gereiftes Geistesvermögen, daß alles Andere dagegen nur Scherz und Spielwerk, wenigstens alles Andere in dieser höchsten Fähigkeit begriffen zu sein scheint. Ebenso ist es mit der Form. Wer sich zu der Idee von der

bedeutenden und schönen menschlichen Form emporgehoben hat, wird alles Uebrige bedeutend und schön hervorbringen. Was für herrliche Werke entstanden nicht, wenn die großen sogenannten Historienmaler sich herabließen, Landschaften, Thiere und unorganische Beiwerke zu malen!

Da wir übrigens mit unserm Autor ganz in Einstimmung sind, so lassen wir ihn selbst reden.

„Ihr könntet glauben, daß, um sich im Kolorit zu bestärken, ein Wenig Studium der Vögel und der Blumen nicht schaden könnte. Nein, mein Freund, niemals wird Euch diese Nachahmung das Gefühl des Fleisches geben. Was wird aus Bachelier,*) wenn er seine Rose, seine Jonquille, seine Nelke aus den Augen verliert? Laßt Madame Vien**) ein Porträt malen und tragt es nachher zu Latour!***) Aber nein, bringt es ihm nicht! Der Verräther ehrt keinen seiner Mitbrüder so sehr, um ihm die Wahrheit zu sagen; aber bewegt ihn, der Fleisch zu malen versteht, ein Gewand, einen Himmel, eine Nelke, eine duftige Pflaume, eine zartwollige Pfirsche zu malen, Ihr werdet sehen, wie herrlich er sich herauszieht. Und Chardin! Warum nimmt man seine Nachahmung unbelebter Wesen für die Natur selbst? Eben deswegen, weil er das Fleisch hervorbringt, wann er will."

Man kann sich nicht muntrer, feiner, artiger ausdrücken; der Grundsatz ist auch wol wahr. Nur steht Latour nicht als glückliches Beispiel eines großen Farbekünstlers; er ist ein bunt übertriebner oder vielmehr manierirter Maler aus Rigaud's†) Schule oder ein Nachahmer dieses Meisters.

In dem Folgenden geht Diderot zu der neuen Schwierigkeit über, die der Maler findet, indem das Fleisch an und für sich nicht allein so schwer nachzuahmen ist, sondern die Schwierigkeit noch dadurch vermehrt wird, daß diese Oberfläche einem denkenden, sinnenden, fühlenden Wesen angehört, dessen innerste, geheimste,

---

*) Jean Jaques Bachelier (1724—1805), Professor der Pariser Akademie, Frucht- und Blumenmaler.

**) Marie Therese Reboul (1728—1805), Gattin des Malers Joseph Marie Vien, gleichfalls Thier- und Blumenmalerin, deren meiste Bilder nach Rußland gegangen sind.

***) Maurice Quentin de la Tour (1704—1788), angesehener Porträtmaler.

†) Hyacinthe Rigaud (1659—1743); von seinen Porträts sind berühmt u. a. die von Ludwig XIV., Bossuet und Fenelon.

leichteste Veränderungen sich blitzschnell über das Aeußere verbreiten. Er übertreibt ein Wenig die Schwierigkeit, doch mit besonderer Anmuth und ohne sich von der Wahrheit zu entfernen.

„Aber was dem großen Koloristen noch endlich ganz den Kopf verrückt, das ist der Wechsel dieses Fleisches, das sich von einem Augenblick zum andern belebt und verfärbt. Indessen der Künstler sich an sein Tuch heftet, indem sein Pinsel mich darzustellen beschäftigt ist, habe ich mich verändert, und er findet mich nicht wieder. Ist mir der Abbé Leblanc*) in die Gedanken gekommen, so mußte ich vor Langerweile gähnen; zeigte sich der Abbé Trublet**) meiner Einbildungskraft, so sehe ich ironisch aus. Erscheint mir mein Freund Grimm oder meine Sophie, dann klopft mein Herz, die Zärtlichkeit und Heiterkeit verbreitet sich über mein Gesicht, die Freude scheint mir durch die Haut zu dringen, die kleinsten Blutgefäße werden erschüttert, und die unmerkliche Farbe des lebendigen Flüssigen hat über alle meine Züge die Farbe des Lebens verbreitet. Blumen und Früchte schon verändern sich vor dem aufmerksamen Blick des Latour und Bachelier. Welche Qual ist nicht für sie das Gesicht des Menschen! Diese Leinwand, die sich rührt, sich bewegt, sich ausdehnt und so bald erschlafft, sich färbt und mißfärbt nach unendlichen Abwechselungen dieses leichten und beweglichen Hauchs, den man die Seele nennt!"

Wir sagten vorhin, daß Diderot die Schwierigkeit einigermaßen übertreibe, und gewiß, sie wäre unüberwindlich, wenn der Maler nicht das besäße, was ihn zum Künstler macht, wenn er von dem Hin- und Wiederblicken zwischen Körper und Leinwand allein abhinge, wenn er nichts zu machen verstünde, als was er sieht. Aber das ist ja eben das Künstlergenie, das ist das Künstlertalent, daß es anzuschauen, festzuhalten, zu verallgemeinen, zu symbolisiren, zu charakterisiren weiß, und zwar in jedem Theile der Kunst, in Form sowol als Farbe. Dadurch ist es eben ein Künstlertalent, daß es eine Methode besitzt, nach welcher es die Gegenstände behandelt, eine sowol geistige als praktisch mechanische Methode, wodurch es den beweglichsten Gegenstand festzuhalten, zu determiniren und ihm eine Einheit und Wahrheit der künstlichen Existenz zu geben weiß.

*) S. Goethe's Werke, XXXI. S. 109.

**) Ebendas. XXXI. S. 141.

„Aber bald hätte ich vergessen, Euch von der Farbe der Leidenschaft zu reden; und doch war ich ganz nahe dran. Hat nicht jede Leidenschaft ihre eigene Farbe? Verändert sie sich nicht auf jeder Stufe der Leidenschaft? Die Farbe hat ihre Abstufungen im Zorn; entflammt er das Gesicht, so brennen die Augen; ist er auf dem höchsten Grad, so verengt er das Herz, anstatt es auszudehnen; dann verwirren sich die Augen, die Blässe verbreitet sich über die Stirn, über die Wangen, die Lippen zittern und verbleichen. Liebe und Verlangen, süßer Genuß, glückliche Befriedigung, — färbt nicht jeder dieser Momente mit andern Farben eine geliebte Schönheit?"

Von dieser Periode gilt, was von der vorigen gesagt worden; auch hier ist Diderot zu loben, daß er dem Künstler die großen Forderungen zeigt, die man an ihn zu machen berechtigt ist, wenn er ihn auf die Mannichfaltigkeit der Naturerscheinungen aufmerksam macht und ihn dadurch vor dem Manierirten zu hüten sucht. Ein Gleiches hat er im Folgenden zur Absicht.

„Die Mannichfaltigkeit unserer gewirkten Stoffe, unserer Gewänder hat nicht wenig beigetragen, das Colorit vollkommener zu machen."

Schon oben ist in einer Anmerkung hierüber etwas gesagt worden.

„Der allgemeine Ton der Farbe kann schwach sein, ohne falsch zu sein."

Daß die Lokalfarbe sowol in einem ganzen Bilde als durch die verschiedenen Gründe eines Bildes gemäßigt werden und doch noch immer wahr und den Gegenständen gemäß bleiben kann, daran ist nicht der mindeste Zweifel.

Von der Harmonie der Farben.

Wir kommen nunmehr an einen wichtigen Punkt, über den wir schon oben Einiges geäußert, der aber nicht hier, sondern in der Folge der ganzen Farbenlehre nur vorgetragen und erörtert werden kann.

„Man sagt, daß es freundliche und feindliche Farben gebe, und man hat Recht, wenn man darunter versteht, daß es solche giebt, die sich schwer verbinden, die dergestalt neben einander absetzen, daß Licht und Luft, diese beiden allgemeinen Harmonisten, uns kaum die unmittelbare Nachbarschaft erträglich machen können."

Da man auf den Grund der Farbenharmonie nicht gelangen konnte und doch harmonische und disharmonische Farben eingestehen mußte, zugleich aber bemerkte, daß stärkeres oder schwächeres Licht den Farben etwas zu geben oder zu nehmen und dadurch eine gewisse Vermittlung zu machen schien, da man bemerkte, daß die Luft, indem sie die Körper umgiebt, gewisse mildernde und sogar harmonische Veränderungen hervorbringt, so sah man beide als die allgemeinen Harmonisten an, man vermischte das von dem Kolorit kaum getrennte Helldunkel auf eine unzulässige Weise wieder mit demselben, man brachte die Massen herbei, man redete von Luftperspektive, nur um einer Erklärung über die Harmonie der Farben auszuweichen. Man sehe das Sulzerische Kapitel vom Colorit und wie dort die Frage, was Harmonie der Farben sei, nicht herausgehoben, sondern unter fremden und verwandten Dingen vergraben und verschüttet wird. Diese Arbeit ist also noch zu thun, und vielleicht zeigt es sich, daß eine solche Harmonie, wie sie unabhängig und ursprünglich im Auge, im Gefühl des Menschen existirt, auch durch Zusammenstellung von gefärbten Gegenständen äußerlich hervorgebracht werden kann.

„Ich zweifle, daß irgend ein Maler diese Partie besser verstehe als eine Frau, die ein Wenig eitel ist, oder ein Sträußermädchen, die ihr Handwerk versteht.“

Also ein reizbares Weib, ein lebhaftes Sträußermädchen verstehen sich auf die Harmonie der Farben! Die Eine weiß, was ihr wohl ansteht, die Andere, wie sie ihre Waare gefällig machen soll. Und warum begiebt sich der Philosoph, der Physiolog nicht in diese Schule? Warum nimmt er sich nicht die kleine Mühe, zu beobachten, wie ein liebenswürdiges Geschöpf verfährt, um diesen Elementarkreis zu ihren Gunsten zu ordnen? Warum beobachtet er nicht, was sie sich zueignet und was sie verschmäht? Die Harmonie und Disharmonie der Farben ist zugestanden, der Maler ist darauf hingewiesen, Jeder fordert sie von ihm, und Niemand sagt ihm, was sie sei. Was geschieht? Sein natürliches Gefühl führt ihn in manchen Fällen recht, in andern weiß er sich nicht zu helfen. Und wie benimmt er sich? Er weicht der Farbe selbst aus, er schwächt sie und glaubt sie dadurch zu harmoniren, indem er ihr die Kraft nimmt, ihre Widerwärtigkeit gegen eine andere recht lebhaft an den Tag zu legen.

„Der allgemeine Ton der Farbe kann schwach sein, ohne

daß die Harmonie zerstört werde; im Gegentheil läßt sich die Stärke des Kolorits mit der Harmonie schwer verbinden."

Man giebt keineswegs zu, daß es leichter sei, ein schwaches Kolorit harmonischer zu machen als ein starkes; aber freilich, wenn das Kolorit stark ist, wenn die Farben lebhaft erscheinen, dann empfindet auch das Auge Harmonie und Disharmonie viel lebhafter; wenn man aber die Farben schwächt, einige hell, andere gemischt, andere beschmutzt im Bilde braucht, dann weiß freilich Niemand, ob er ein harmonisches oder disharmonisches Bild sieht; das weiß man aber allenfalls zu sagen, daß es unwirksam, daß es unbedeutend sei.

„Weiß malen und hell malen sind zwei sehr verschiedene Dinge. Wenn unter zwei verschiedenen Kompositionen übrigens Alles gleich ist, so wird Euch die lichteste gewiß am Besten gefallen; es ist wie der Unterschied zwischen Tag und Nacht."

Ein Gemälde kann allen Anforderungen ans Kolorit genugthun und doch vollkommen hell und licht sein. Die helle Farbe erfreut das Auge, und ebendieselben Farben, in ihrer ganzen Stärke, in ihrem dunkelsten Zustande genommen, werden einen ernsten, ahnungsvollen Effekt hervorbringen; aber freilich ist es ein Anderes, hell malen, als ein weißes, kreidenhaftes Bild darstellen.

Noch Eins! Die Erfahrung lehrt, daß helle, heitere Bilder nicht immer den starken, kraftvollen Effektbildern vorgezogen werden. Wie hätte sonst Spagnolett*) zu seiner Zeit den Guido überwiegen können?

„Es giebt eine Zauberei, vor der man sich schwer verwahren kann: es ist die, welche der Maler ausübt, der seinem Bilde eine gewisse Stimmung zu geben versteht. Ich weiß nicht, wie ich Euch deutlich meine Gedanken ausdrücken soll. Hier auf dem Gemälde steht eine Frau, in weißen Atlas gekleidet. Deckt das übrige Bild zu und seht das Kleid allein! Vielleicht erscheint Euch dieser Atlas schmutzig, matt und nicht sonderlich wahr. Aber seht diese Figur wieder in der Mitte der Gegenstände, von denen sie umgeben ist, und alsobald wird der Atlas und seine Farbe ihre Wirkung wieder leisten. Das macht, daß das Ganze gemäßigt ist, und indem jeder Gegenstand verhältniß-

*) Jusepe Ribera, genannt Spagnoletto (1588—1656), malte zum Theil Bilder von gräßlicher Naturwahrheit, wie die Schindung des Apostels Bartholomäus.

mäßig verliert, so ist nicht zu bemerken, was jedem einzelnen gebricht; die Uebereinstimmung rettet das Werk. Es ist die Natur, bei Sonnenuntergang gesehen."

Niemand wird zweifeln, daß ein solches Bild Wahrheit und Uebereinstimmung, besonders aber große Verdienste in der Behandlung haben könne.

„Fundament der Harmonie. Ich werde mich wohl hüten, in der Kunst die Ordnung des Regenbogens umzustoßen. Der Regenbogen ist in der Malerei, was der Grundbaß in der Musik ist."

Endlich deutet Diderot auf ein Fundament der Harmonie; er will es im Regenbogen finden und beruhigt sich dabei, was die französische Malerschule darüber ausgesprochen haben mag. Indem der Physiker die ganze Farbentheorie auf die prismatischen Erscheinungen und also gewissermaßen auf den Regenbogen gründete, so nahm man wol hier und da diese Erscheinungen gleichfalls bei der Malerei als Fundament der harmonischen Gesetze an, die man bei der Farbengebung vor Augen haben müsse, um so mehr, als man eine auffallende Harmonie in dieser Erscheinung nicht leugnen konnte. Allein der Fehler, den der Physiker beging, verfolgte mit seinen schädlichen Einflüssen auch den Maler. Der Regenbogen so wie die prismatischen Erscheinungen sind nur einzelne Fälle der viel weiter ausgebreiteten, mehr umfassenden, tiefer zu begründenden harmonischen Farbenerscheinungen. Es giebt nicht eine Harmonie, weil der Regenbogen, weil das Prisma sie uns zeigen, sondern diese genannten Phänomene sind harmonisch, weil es eine höhere, allgemeine Harmonie giebt, unter deren Gesetzen auch sie stehen.

Der Regenbogen kann keineswegs dem Grundbaß in der Musik verglichen werden; jener umfaßt sogar nicht einmal alle Erscheinungen, die wir bei der Refraktion gewahr werden; er ist so wenig der Generalbaß der Farben, als ein Dur-Akkord der Generalbaß der Musik ist; aber weil es eine Harmonie der Töne giebt, so ist ein Dur-Akkord harmonisch. Forschen wir aber weiter, so finden wir auch einen Moll-Akkord, der keineswegs in dem Dur-Akkord, wohl aber in dem ganzen Kreise musikalischer Harmonie begriffen ist.

So lange nun in der Farbenlehre nicht auch klar wird, daß die Totalität der Phänomene nicht unter ein beschränktes Phänomen und dessen allenfallsige Erklärung gezwängt werden kann, sondern daß jedes einzelne sich in den Kreis mit allen

übrigen stellen, sich ordnen, sich unterordnen muß, so wird auch diese Unbestimmtheit, diese Verwirrung in der Kunst dauern, wo man im Praktischen das Bedürfniß weit lebhafter fühlt, anstatt daß der Theoretiker die Frage nur stille bei Seite lehnen und eigensinnig behaupten darf, Alles sei ja schon erklärt.

„Aber ich fürchte, daß kleinmüthige Maler davon ausgegangen sind, um auf eine armselige Weise die Grenzen der Kunst zu verengen und sich eine leichte und beschränkte Manier zu bereiten, das, was wir so unter uns ein Protokoll nennen."*)

Diderot rügt hier eine kleine Manier, in welche verschiedene Maler verfallen sein mögen, welche sich an die beschränkte Lehre des Physikers zu nahe anschlossen. Sie stellten, so scheint es, auf ihrer Palette die Farben in der Ordnung, wie sie im Regenbogen vorkommen, und es entstand daraus eine unleugbare harmonische Folge; sie nannten es ein Protokoll, weil hier nun gleichsam Alles verzeichnet war, was geschehen konnte und sollte. Allein da sie die Farben nur in der Folge des Regenbogens und des prismatischen Gespenstes kannten, so wagten sie es nicht, bei der Arbeit diese Reihe zu zerstören oder sie dergestalt zu behandeln, daß man jenen Elementarbegriff dabei verloren hätte, sondern man konnte das Protokoll durchs ganze Bild wiederfinden; die Farbe blieb auf dem Gemälde wie auf der Palette nur Stoff, Materie, Element und ward nicht durch eine wahre genialische Behandlung in ein harmonisches Ganze organisch verwebt. Diderot greift diese Künstler mit Heftigkeit an. Ich kenne ihre Namen nicht und habe keine solche Gemälde gesehen; aber ich glaube mir nach Diderot's Worten wohl vorzustellen, was er meint.

„Fürwahr, es giebt solche Protokollisten in der Malerei, solche unterthänige Diener des Regenbogens, daß man beständig errathen kann, was sie machen werden. Wenn ein Gegenstand diese oder jene Farbe hat, so kann man gewiß sein, diese oder jene Farbe ganz nahe daran zu finden. Ist nun die Farbe der einen Ecke auf ihrem Gemälde gegeben, so weiß man alles Uebrige. Ihr ganzes Leben lang thun sie nichts weiter, als diese Ecke zu versetzen; es ist ein beweglicher Punkt, der auf einer Fläche herumspaziert, der sich aufhält und bleibt, wo es ihm beliebt, der aber immer dasselbe Gefolge hat. Er gleicht

*) „Ce que nous appelons entre nous un protocolle"; Cramer übersetzt „Schlendrian", wodurch der Sinn indessen nicht vollständig ausgedrückt wird.

einem großen Herrn, der mit seinem Hof immer in einerlei Kleidern erschiene."

„Aechtes Kolorit. So handelt nicht Vernet, nicht Chardin. Ihr unerschrockner Pinsel weiß mit der größten Kühnheit die größte Mannichfaltigkeit und die vollkommenste Harmonie zu verbinden und so alle Farben der Natur mit allen ihren Abstufungen darzustellen."

Hier fängt Diderot an, die Behandlung mit dem Kolorit zu vermengen. Durch eine solche Behandlung verliert sich freilich alles Stoffartige, Elementare, Rohe, Materielle, indem der Künstler die mannichfaltige Wahrheit des Einzelnen, in einer schön verbundnen Harmonie des Ganzen verborgen, vorzustellen weiß, und so wären wir zu denen Hauptpunkten, von denen wir ausgingen, zu Wahrheit in Uebereinstimmung zurückgekehrt.

Sehr wichtig ist der folgende Punkt, über den wir erst Diderot hören und dann unsere Gedanken gleichfalls eröffnen wollen.

„Und dessen ungeachtet haben Vernet und Chardin eine eigene und beschränkte Art der Farbenbehandlung. Ich zweifle nicht daran und würde sie wol entdecken, wenn ich mir die Mühe geben wollte. Das macht, daß der Mensch kein Gott ist und daß die Werkstatt des Künstlers nicht die Natur ist."

Nachdem Diderot gegen die Manieristen lebhaft gestritten, ihre Mängel aufgedeckt und ihnen seine Lieblingskünstler, Vernet und Chardin, entgegengesetzt, so kommt er an den zarten Punkt, daß denn doch auch Diese mit einer gewissen bestimmten Behandlungsart zu Werke gehen, der man wol etwas Eignes, etwas Beschränktes Schuld geben könnte, so daß er kaum sieht, wie er sie von den Manieristen unterscheiden soll. Hätte er von den größten Künstlern gesprochen, so würde er doch in Versuchung gerathen sein, ebendasselbe zu sagen; aber er wird billig, er will den Künstler nicht mit Gott, das Kunstwerk nicht mit einem Naturprodukte vergleichen.

Wodurch unterscheidet sich denn also der Künstler, der auf dem rechten Wege geht, von demjenigen, der den falschen eingeschlagen hat? Dadurch, daß er einer Methode bedächtig folgt, anstatt daß jener leichtsinnig einer Manier nachhängt.

Der Künstler, der immer anschaut, empfindet, denkt, wird die Gegenstände in ihrer höchsten Würde, in ihrer lebhaftesten Wirkung, in ihren reinsten Verhältnissen erblicken, bei der Nachahmung wird ihm eine selbstgedachte, eine überlieferte, selbst-

durchdachte Methode die Arbeit erleichtern, und wenngleich bei Ausübung dieser Methode seine Individualität mit ins Spiel kommt, so wird er doch durch dieselbe sowie durch die reinste Anwendung seiner höchsten Sinnes- und Geisteskräfte immer wieder ins Allgemeine gehoben und kann so bis an die Grenzen der möglichen Produktion geführt werden. Auf diesem Wege erhuben sich die Griechen bis zu der Höhe, auf der wir besonders ihre plastische Kunst kennen; und warum haben ihre Werke aus den verschiednen Zeiten und von verschiednem Werthe einen gewissen gemeinsamen Eindruck? Doch wol nur daher, weil sie der einen wahren Methode im Vorschreiten folgten, welche sie selbst beim Rückschritt nicht ganz verlassen konnten.

Das Resultat einer ächten Methode nennt man Stil, im Gegensatz der Manier. Der Stil erhebt das Individuum zum höchsten Punkt, den die Gattung zu erreichen fähig ist; deswegen nähern sich alle großen Künstler einander in ihren besten Werken. So hat Raphael wie Tizian kolorirt, da wo ihm die Arbeit am Glücklichsten gerieth. Die Manier hingegen individualisirt, wenn man so sagen darf, noch das Individuum. Der Mensch, der seinen Trieben und Neigungen unaufhaltsam nachhängt, entfernt sich immer mehr von der Einheit des Ganzen, ja sogar von Denen, die ihm allenfalls noch ähnlich sein könnten; er macht keine Ansprüche an die Menschheit, und so trennt er sich von den Menschen. Dieses gilt so gut vom Sittlichen als vom Künstlichen; denn da alle Handlungen des Menschen aus einer Quelle kommen, so gleichen sie sich auch in allen ihren Ableitungen.

Und so, edler Diderot, wollen wir bei Deinem Ausspruch beruhen, indem wir ihn verstärken.

Der Mensch verlange nicht, Gott gleich zu sein, aber er strebe, sich als Mensch zu vollenden! Der Künstler strebe, nicht ein Naturwerk, aber ein vollendetes Kunstwerk hervorzubringen!

Irrthümer und Mängel.

„Karrikatur. Es giebt Karrikaturen der Farbe wie der Zeichnung, und alle Karrikatur ist im bösen Geschmack."

Wie eine solche Karrikatur möglich sei, und wor'n sie sich von einer eigentlich disharmonischen Farbengebung unterscheide, läßt sich erst deutlich auseinandersetzen, wenn wir über die Harmonie der Farben und den Grund, worauf sie beruht, einig

geworden; denn es setzt voraus, daß das Auge eine Uebereinstimmung anerkenne, daß es eine Disharmonie fühle, und daß man, woher die beiden entstehen, unterrichtet sei. Alsdann sieht man erst ein, daß es eine dritte Art geben könne, die sich zwischen beide hineinsetzt. Man kann mit Verstand und Vorsatz von der Harmonie abweichen, und dann bringt man das Charakteristische hervor; geht man aber weiter, übertreibt man diese Abweichung, oder wagt man sie ohne richtiges Gefühl und bedächtige Ueberlegung, so entsteht die Karrikatur, die endlich Fratze und völlige Disharmonie wird, und wofür sich jeder Künstler sorgfältig hüten sollte.

„Individuelles Kolorit. Warum giebt es so vielerlei Koloristen, indessen es nur eine Farbenmischung in der Natur giebt?"

Man kann nicht eigentlich sagen, daß es nur ein Kolorit in der Natur gebe; denn beim Worte Kolorit denken wir uns immer zugleich den Menschen, der die Farbe sieht, im Auge aufnimmt und zusammenhält. Aber das kann und muß man annehmen, um nicht in Ungewißheit des Räsonnements zu gerathen, daß alle gesunden Augen alle Farben und ihr Verhältniß ungefähr überein sehen; denn auf diesem Glauben der Uebereinstimmung solcher Apperzeptionen beruht ja alle Mittheilung der Erfahrung.

Daß aber auch in den Organen eine große Abweichung und Verschiedenheit in Absicht auf Farben sich befindet, kann man am Besten bei dem Maler sehen, der etwas Aehnliches mit dem, was er sieht, hervorbringen soll. Wir können aus dem Hervorgebrachten auf das Gesehene schließen und mit Diderot sagen:

„Die Anlage des Organs trägt gewiß viel dazu bei. Ein zartes und schwaches Auge wird sich mit lebhaften und starken Farben nicht befreunden, und ein Maler wird keine Wirkungen in sein Bild bringen wollen, die ihn in der Natur verletzen; er wird das lebhafte Roth, das volle Weiß nicht lieben, er wird die Tapeten, mit denen er die Wände seines Zimmers bedeckt, er wird seine Leinwand mit schwachen, sanften und zarten Tönen färben und gewöhnlich durch eine gewisse Harmonie ersetzen, was er Euch an Kraft entzog."

Dieses schwache, sanfte Kolorit, diese Flucht vor lebhaften Farben kann sich, wie Diderot hier angiebt, von einer Schwäche der Nerven überhaupt herschreiben. Wir finden, daß gesunde,

starke Nationen, daß das Volk überhaupt, daß Kinder und junge Leute sich an lebhaften Farben erfreuen; aber ebenso finden wir auch, daß der gebildetere Theil die Farbe flieht, theils weil sein Organ geschwächt ist, theils weil er das Auszeichnende, das Charakteristische vermeidet.

Bei dem Künstler hingegen ist die Unsicherheit, der Mangel an Theorie oft Schuld, wenn sein Kolorit unbedeutend ist. Die stärkste Farbe findet ihr Gleichgewicht, aber nur wieder in einer starken Farbe, und nur wer seiner Sache gewiß wäre, wagte sie neben einander zu setzen. Wer sich dabei der Empfindung, dem Ungefähr überläßt, bringt leicht eine Karrikatur hervor, die er, insofern er Geschmack hat, vermeiden wird; daher also das Dämpfen, das Mischen, das Tödten der Farben, daher der Schein von Harmonie, die sich in ein Nichts auflöst, anstatt das Ganze zu umfassen.

„Warum sollte der Charakter, ja selbst die Lage des Malers nicht auf sein Kolorit Einfluß haben? Wenn sein gewöhnlicher Gedanke traurig, düster und schwarz ist, wenn es in seinem melancholischen Kopf und in seiner düstern Werkstatt immer Nacht bleibt, wenn er den Tag aus seinem Zimmer vertreibt, wenn er Einsamkeit und Finsterniß sucht, werdet Ihr nicht eine Darstellung zu erwarten haben, die wol kräftig, aber zugleich dunkel, mißfarbig und düster ist? Ein Gelbsüchtiger, der Alles gelb sieht, wie soll der nicht über sein Bild denselben Schleier werfen, den sein krankes Organ über die Gegenstände der Natur zieht, und der ihm selbst verdrießlich ist, wenn er den grünen Baum, den eine frühere Erfahrung in die Einbildungskraft drückte, mit dem gelben vergleicht, den er vor Augen sieht?

„Seid gewiß, daß ein Maler sich in seinem Werke ebenso sehr, ja noch mehr als ein Schriftsteller in dem seinigen zeige. Einmal tritt er wol aus seinem Charakter, überwindet die Natur und den Hang seines Organs. Er ist wie ein verschlossener, schweigender Mann, der doch auch einmal seine Stimme erhebt; die Explosion ist vorüber, er fällt in seinen natürlichen Zustand, in das Stillschweigen zurück. Der traurige Künstler, der mit einem schwachen Organ geboren ist, wird wol einmal ein Gemälde von lebhafter Farbe hervorbringen, aber bald wird er wieder zu seinem natürlichen Kolorit zurückkehren."

Unterdessen ist es schon äußerst erfreulich, wenn ein Künstler einen solchen Mangel bei sich gewahr wird, und äußerst beifallswürdig, wenn er sich bemüht, ihm entgegenzuarbeiten. Sehr

selten findet sich ein solcher, und wo er sich findet, wird seine Bemühung gewiß belohnt, und ich würde ihm nicht, wie Diderot thut, mit einem unvermeidlichen Rückfall drohen, vielmehr ihm, wo nicht einen völlig zu erreichenden Zweck, doch einen immerwährenden glücklichen Fortschritt versprechen.

„Auf alle Fälle, wenn das Organ krankhaft ist, auf welche Weise es wolle, so wird es einen Dunst über alle Körper verbreiten, wodurch die Natur und ihre Nachahmung äußerst leiden muß."

Nachdem also Diderot den Künstler aufmerksam gemacht hat, was er an sich zu bekämpfen habe, so zeigt er ihm auch noch die Gefahren, die ihm in der Schule bevorstehen.

„Einfluß des Meisters. Was den wahren Koloristen selten macht, ist, daß der Künstler sich gewöhnlich einem Meister ergiebt. Eine undenkliche Zeit kopirt der Schüler die Gemälde des einen Meisters, ohne die Natur anzublicken; er gewöhnt sich, durch fremde Augen zu sehen, und verliert den Gebrauch der seinigen. Nach und nach macht er sich eine gewisse Kunstfertigkeit, die ihn fesselt, und von der er sich weder befreien noch entfernen kann; die Kette ist ihm ums Auge gelegt wie dem Sklaven um den Fuß, und das ist die Ursache, daß sich so manches falsche Kolorit verbreitet. Einer, der nach Lagrénée*) kopirt, wird sich ans Glänzende und Solide gewöhnen; wer sich an Le Prince**) hält, wird roth und ziegelfarbig werden, nach Greuze***) grau und violett; wer Chardin studirt, ist wahr. Und daher kommt diese Verschiedenheit in den Urtheilen über Zeichnung und Farbe selbst unter Künstlern; der Eine sagt, daß Poussin trocken, der Andere, daß Rubens übertrieben ist, und ich, der Liliputianer, klopfe ihnen sanft auf die Schulter und bemerke, daß sie eine Albernheit gesagt haben."

Es ist keine Frage, daß gewisse Fehler, gewisse falsche Richtungen sich leicht mittheilen, wenn Alter und Ansehen besonders den Jüngling auf bequeme, unrechte Wege leiten. Alle Schulen und Sekten beweisen, daß man lernen könne mit andern Augen sehen; aber so gut ein falscher Unterricht böse Früchte bringt

*) Louis Jean François Lagrénée (1724—1805), Historienmaler.

**) Jean Baptiste Le Prince (1733—1781) lebte eine lange Zeit in Rußland, wo er dann auch lokale Stoffe behandelte.

***) Jean Baptiste Greuze (1725—1805), malte mit Ausnahme seines großen Bildes im Louvre nur Genrestücke. Man vergl. über ihn auch Goethe's Werke, XXXI, S. 28.

und das Manierirte fortpflanzt, ebenso gut wird auch durch diese Empfänglichkeit der jungen Naturen die Wirkung einer ächten Methode begünstigt. Wir rufen Dir also, wackrer Diderot, abermals so wie beim vorigen Kapitel zu: Indem Du Deinen Jüngling vor den Afterschulen warnst, so mache ihm die ächte Schule nicht verdächtig!

„Unsicherheit im Auftragen der Farben. Der Künstler, indem er seine Farbe von der Palette nimmt, weiß nicht immer, welche Wirkung sie in dem Gemälde hervorbringen wird. Und freilich, womit vergleicht er diese Farbe, diese Tinte auf seiner Palette? — Mit andern einzelnen Tinten, mit ursprünglichen Farben. — Er thut mehr, er betrachtet sie an dem Orte, wo er sie bereitet hat, und überträgt sie in Gedanken an den Platz, wo sie angewendet werden soll. Wie oft begegnet es ihm nicht, daß er sich bei dieser Schätzung betriegt! Indem er von der Palette auf die volle Scene seiner Zusammensetzung übergeht, wird die Farbe modifizirt, geschwächt, erhöht; sie verändert völlig ihren Effekt. Dann tappt der Künstler herum, hantiert seine Farbe hin und wieder und quält sie auf alle Weise. Unter dieser Arbeit wird die Tinte eine Zusammensetzung verschiedner Substanzen, welche mehr oder weniger (chemisch) auf einander wirken und früher oder später sich verstimmen."

Diese Unsicherheit kommt daher, wenn der Künstler nicht deutlich weiß, was er machen soll und wie er es zu machen hat. Beides, besonders aber das Letzte, läßt sich auf einen hohen Grad überliefern. Die Farbenkörper, welche zu brauchen sind, die Folge, in welcher sie zu brauchen sind, von der ersten Anlage bis zur letzten Vollendung, kann man wissenschaftlich, ja beinahe handwerksmäßig überliefern. Wenn der Emailmaler ganz falsche Tinten auftragen muß und nur im Geiste die Wirkung sieht, die erst durchs Feuer hervorgebracht wird, so sollte doch der Oelmaler, von dem hauptsächlich hier die Rede ist, wol eher wissen, was er vorzubereiten und wie er stufenweise sein Bild auszuführen habe.

Fratzenhafte Genialität. Diderot mag uns verzeihen, daß wir unter dieser Rubrik das Betragen eines Künstlers, den er lobt und begünstigt, aufführen müssen.

„Wer das lebhafte Gefühl der Farbe hat, heftet seine Augen fest auf das Tuch, sein Mund ist halb geöffnet, er schnaubt (ächzt, lechzt), seine Palette ist ein Bild des Chaos. In dieses

Chaos taucht er seinen Pinsel und zieht das Werk seiner Schöpfung hervor. Er steht auf, entfernt sich, wirft einen Blick auf sein Werk; er setzt sich wieder, und Ihr werdet so die Gegenstände der Natur lebendig auf seiner Tafel entstehen sehen."

Vielleicht ist es nur der deutschen Gesetztheit lächerlich, einen braven Künstler hinter seinem Gegenstande, gleichsam als einen erhitzten Jagdhund hinter einem Wilde her, mit offnem Munde schnauben zu sehen. Vergebens versuchte ich das französische Wort haleter in seiner ganzen Bedeutung auszudrücken, selbst die mehreren gebrauchten Worte fassen es nicht ganz in die Mitte; aber so viel scheint mir doch höchst wahrscheinlich, daß weder Raphael bei der Messe von Bolsena,*) noch Correggio vor dem heiligen Hieronymus,**) noch Tizian vor dem heiligen Peter,***) noch Paul Veronese vor einer Hochzeit zu Kana†) mit offnem Munde gesessen, geschnaubt, geächzt, gelechzt, gestöhnt, haletirt habe. Das mag denn wol so ein französischer Fratzensprung sein, vor dem sich diese lebhafte Nation in den ernstesten Geschäften nicht immer hüten kann.

Nachfolgendes ist nicht viel besser.

„Mein Freund, geht in eine Werkstatt und seht den Künstler arbeiten! Wenn er seine Tinten und Halbtinten recht symmetrisch rings um die Palette geordnet hat, oder wenn nicht wenigstens nach einer Viertelstunde Arbeit die ganze Ordnung durch einander gestrichen ist, so entscheidet kühn, daß der Künstler kalt ist und daß er nichts Bedeutendes hervorbringen wird! Er gleicht einem unbehilflichen, schweren Gelehrten, der eben die Stelle eines Autors nöthig hat. Der steigt auf seine Leiter, nimmt und öffnet das Buch, kommt zum Schreibetisch, kopirt die Zeile, die er braucht, steigt die Leiter wieder hinan und stellt das Buch an den Platz zurück. Das ist fürwahr nicht der Gang des Genies."

Wir selbst haben dem Künstler oben zur Pflicht gemacht, die materielle Farbenerscheinung der abgesonderten Pigmente durch wohlverstandene Mischung zu tilgen, die Farbe seinen

*) Berühmtes Gemälde von Raphael im Vatikan, das Wunder darstellend, wie ein Priester, der an die Verwandlung der Hostie nicht glaubte, aus ihr Blut fließen sah.

**) Eins der Hauptwerke Correggio's, 1527 gemalt und jetzt in der Galerie zu Parma.

***) Das Martyrium Petri in San Giovanni e Paolo zu Venedig.

†) In der Dresdner Galerie.

Gegenständen gemäß zu individualisiren und gleichsam zu organisiren; ob aber diese Operation so wild und tumultuarisch vorgenommen werden müsse, daran zweifelt, wie billig, ein bedächtiger Deutscher.

Rechte und reinliche Behandlung der Farben.

„Ueberhaupt wird die Harmonie eines Bildes desto dauerhafter sein, je sicherer der Maler von der Wirkung seines Pinsels, je kühner, je freier sein Auftrag war, je weniger er die Farbe hin und wieder gehantiert und gequält, je einfacher und kecker er sie angewendet hat. Man sieht moderne Gemälde in kurzer Zeit ihre Uebereinstimmung verlieren, man sieht alte, die sich ungeachtet der Zeit frisch, kräftig und in Harmonie erhalten haben. Dieser Vortheil scheint mir nicht sowol eine Wirkung der bessern Eigenschaft ihrer Farben als eine Belohnung des guten Verfahrens bei der Arbeit zu sein."

Ein schönes und ächtes Wort von einer wichtigen und schönen Sache. Warum stimmst Du, alter Freund, nicht immer so mit dem Wahren und mit Dir selbst überein? Warum nöthigst Du uns, mit einer Halbwahrheit, mit einer paradoxen Periode zu schließen?

„O mein Freund, welche Kunst ist die Malerei! Ich vollende mit einer Zeile, was der Künstler in einer Woche kaum entwirft, und zu seinem Unglück weiß er, sieht er, fühlt er wie ich und kann sich durch seine Darstellung nicht genugthun. Die Empfindung, indem sie ihn vorwärts treibt, betriegt ihn über das, was er vermag, er verdirbt ein Meisterstück; denn er war, ohne es gewahr zu werden, auf der letzten Grenze seiner Kunst."

Freilich ist die Malerei sehr weit von der Redekunst entfernt, und wenn man auch annehmen könnte, der bildende Künstler sehe die Gegenstände wie der Redner, so wird doch bei jenem ein ganz anderer Trieb erweckt als bei diesem. Der Redner eilt von Gegenstand zu Gegenstand, von Kunstwerk zu Kunstwerk, um darüber zu denken, sie zu fassen, sie zu übersehen, sie zu ordnen und ihre Eigenschaften auszusprechen. Der Künstler hingegen ruht auf dem Gegenstande, er vereinigt sich mit ihm in Liebe, er theilt ihm das Beste seines Geistes, seines Herzens mit, er bringt ihn wieder hervor. Bei der Handlung des Hervorbringens kommt die Zeit nicht in Anschlag, weil die Liebe

das Werk verrichtet. Welcher Liebhaber fühlt die Zeit in der Nähe des geliebten Gegenstandes verfließen? Welcher ächte Künstler weiß von Zeit, indem er arbeitet? Das, was Dich, den Redner, ängstigt, das macht des Künstlers Glück; da, wo Du ungeduldig eilen möchtest, fühlt er das schönste Behagen.

Und Deinem andern Freunde, der, ohne es zu wissen, auf den Gipfel der Kunst geräth und durch Fortarbeiten sein treffliches Werk wieder verdirbt, dem ist am Ende wol auch noch zu helfen. Wenn er wirklich so weit in der Kunst, wenn er wirklich so brav ist, so wird es nicht schwer halten, ihm auch das Bewußtsein seiner Geschicklichkeit zu geben und ihn über die Methode aufzuklären, die er dunkel schon ausübt, die uns lehrt, wie das Beste zu machen sei, und uns zugleich warnt, nicht mehr als das Beste machen zu wollen.

Und so sei auch für diesmal diese Unterhaltung geschlossen! Einstweilen nehme der Leser das, was sich in dieser Form geben ließ, geneigt auf, bis wir ihm sowol über die Farbenlehre überhaupt als über das malerische Kolorit im Besondern das Beste, was wir haben und vermögen,*) in gehöriger Form und Ordnung mittheilen und überliefern können.

*) Hinweisung auf die spätern Veröffentlichungen über die Farbenlehre.

Ueber
Wahrheit und Wahrscheinlichkeit
der Kunstwerke.

Vorbemerkung des Herausgebers.

Das nachfolgende Gespräch ist ohne Zweifel dasselbe, dessen Goethe in seinem Briefe an Schiller vom 24. Mai 1798 Erwähnung thut (wenigstens wird ganz derselbe Ausdruck, „das Gespräch", auch in Schiller's Briefe vom 2. November angewendet). „Zugleich," schreibt nämlich Goethe, „erhalten Sie das Gespräch, von dem ich neulich sagte; ich bin neugierig, ob es Ihren Beifall erhält und ob Sie die angekündigte Fortsetzung wünschen und fordern." Zu einer solchen Fortsetzung, auf die übrigens auch die Schlußworte des Gesprächs hinzuweisen scheinen, ist es nicht gekommen, und sie war eigentlich auch nicht nothwendig, da ein bestimmter Gedanke schon hier ausreichend veranschaulicht wird; es ist der auch in der Einleitung zu den „Propyläen" ausgesprochene, daß die Darstellung des Naturwirklichen eine ästhetisch nicht berechtigte Forderung sei.

Ueber Wahrheit
und
Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke.

Ein Gespräch.

Auf einem deutschen Theater ward ein ovales, gewissermaßen amphitheatralisches Gebäude vorgestellt, in dessen Logen viele Zuschauer gemalt sind, als wenn sie an dem, was unten vorgeht, Theil nähmen. Manche wirkliche Zuschauer im Parterre und in den Logen waren damit unzufrieden und wollten übel nehmen, daß man ihnen so etwas Unwahres und Unwahrscheinliches aufzubinden gedächte. Bei dieser Gelegenheit fiel ein Gespräch vor, dessen ungefährer Inhalt hier aufgezeichnet wird.

Der Anwalt des Künstlers. Lassen Sie uns sehen, ob wir uns nicht einander auf irgend einem Wege nähern können.

Der Zuschauer. Ich begreife nicht, wie Sie eine solche Vorstellung entschuldigen wollen.

Anwalt. Nicht wahr, wenn Sie ins Theater gehen, so erwarten Sie nicht, daß Alles, was Sie drinnen sehen werden, wahr und wirklich sein soll?

Zuschauer. Nein, ich verlange aber, daß mir wenigstens Alles wahr und wirklich scheinen solle.

Anwalt. Verzeihen Sie, wenn ich in Ihre eigne Seele leugne und behaupte: Sie verlangen das keineswegs.

Zuschauer. Das wäre doch sonderbar! Wenn ich es nicht verlangte, warum gäbe sich denn der Dekorateur die Mühe, alle Linien aufs Genaueste nach den Regeln der Perspektive zu ziehen, alle Gegenstände nach der vollkommensten Haltung zu malen? Warum studirte man aufs Kostüm? Warum ließe

man sich es so viel kosten, ihm treu zu bleiben, um dadurch mich in jene Zeiten zu versetzen? Warum rühmt man den Schauspieler am Meisten, der die Empfindungen am Wahrsten ausdrückt, der in Rede, Stellung und Geberden der Wahrheit am Nächsten kommt, der mich täuscht, daß ich nicht eine Nachahmung, sondern die Sache selbst zu sehen glaube?

Anwalt. Sie drücken Ihre Empfindungen recht gut aus; nur ist es schwerer, als Sie vielleicht denken, recht deutlich einzusehen, was man empfindet. Was werden Sie sagen, wenn ich Ihnen einwende, daß Ihnen alle theatralischen Darstellungen keineswegs wahr scheinen, daß sie vielmehr nur einen Schein des Wahren haben?

Zuschauer. Ich werde sagen, daß Sie eine Subtilität vorbringen, die wol nur ein Wortspiel sein könnte.

Anwalt. Und ich darf Ihnen darauf versetzen, daß, wenn wir von Wirkungen unsers Geistes reden, keine Worte zart und subtil genug sind, und daß Wortspiele dieser Art selbst ein Bedürfniß des Geistes anzeigen, der, da wir das, was in uns vorgeht, nicht geradezu ausdrücken können, durch Gegensätze zu operiren, die Frage von zwei Seiten zu beantworten und so gleichsam die Sache in die Mitte zu fassen sucht.

Zuschauer. Gut denn! Nur erklären Sie sich deutlicher und, wenn ich bitten darf, in Beispielen!

Anwalt. Die werde ich leicht zu meinem Vortheil aufbringen können. Zum Beispiel also, wenn Sie in der Oper sind, empfinden Sie nicht ein lebhaftes, vollständiges Vergnügen?

Zuschauer. Wenn Alles wohl zusammenstimmt, eines der vollkommensten, deren ich mir bewußt bin.

Anwalt. Wenn aber die guten Leute da droben singend sich begegnen und bekomplimentiren, Billets absingen, die sie erhalten, ihre Liebe, ihren Haß, alle ihre Leidenschaften singend darlegen, sich singend herumschlagen und singend verscheiden, können Sie sagen, daß die ganze Vorstellung oder auch nur ein Theil derselben wahr scheine, ja, ich darf sagen, auch nur einen Schein des Wahren habe?

Zuschauer. Fürwahr, wenn ich es überlege, so getraue ich mich das nicht zu sagen. Es kommt mir von Allem dem freilich nichts wahr vor.

Anwalt. Und doch sind Sie dabei völlig vergnügt und zufrieden.

Zuschauer. Ohne Widerrede. Ich erinnere mich zwar noch wol, wie man sonst die Oper eben wegen ihrer groben Unwahrscheinlichkeit lächerlich machen wollte, und wie ich von je her dessen ungeachtet das größte Vergnügen dabei empfand und immer mehr empfinde, je reicher und vollkommner sie geworden ist.

Anwalt. Und fühlen Sie sich nicht auch in der Oper vollkommen getäuscht?

Zuschauer. Getäuscht, das Wort möchte ich nicht brauchen! — Und doch ja! — und doch nein!

Anwalt. Hier sind Sie ja auch in einem völligen Widerspruch, der noch viel schlimmer als ein Wortspiel zu sein scheint.

Zuschauer. Nur ruhig, wir wollen schon ins Klare kommen.

Anwalt. Sobald wir im Klaren sind, werden wir einig sein. Wollen Sie mir erlauben, auf dem Punkt, wo wir stehen, einige Fragen zu thun?

Zuschauer. Es ist Ihre Pflicht, da Sie mich in diese Verwirrung hineingefragt haben, mich auch wieder herauszufragen.

Anwalt. Sie möchten also die Empfindung, in welche Sie durch eine Oper versetzt werden, nicht gerne Täuschung nennen?

Zuschauer. Nicht gern, und doch ist es eine Art derselben, etwas, das ganz nahe mit ihr verwandt ist.

Anwalt. Nicht wahr, Sie vergessen beinah sich selbst?

Zuschauer. Nicht beinahe, sondern völlig, wenn das Ganze oder der Theil gut ist.

Anwalt. Sie sind entzückt?

Zuschauer. Es ist mir mehr als einmal geschehen.

Anwalt. Können Sie wol sagen, unter welchen Umständen?

Zuschauer. Es sind so viele Fälle, daß es mir schwer sein würde, sie aufzuzählen.

Anwalt. Und doch haben Sie es schon gesagt; gewiß am Meisten, wenn Alles zusammenstimmte.

Zuschauer. Ohne Widerrede!

Anwalt. Stimmte eine solche vollkommne Aufführung mit sich selbst oder mit einem andern Naturprodukt zusammen?

Zuschauer. Wol ohne Frage mit sich selbst.

Anwalt. Und die Uebereinstimmung war doch wol ein Werk der Kunst?

Zuschauer. Gewiß!

Anwalt. Wir sprachen vorher der Oper eine Art Wahr-

heit ab; wir behaupteten, daß sie keineswegs das, was sie nachahmt, wahrscheinlich darstelle; können wir ihr aber eine innere Wahrheit, die aus der Konsequenz eines Kunstwerks entspringt, ableugnen?

Zuschauer. Wenn die Oper gut ist, macht sie freilich eine kleine Welt für sich aus, in der Alles nach gewissen Gesetzen vorgeht, die nach ihren eignen Gesetzen beurtheilt, nach ihren eignen Eigenschaften gefühlt sein will.

Anwalt. Sollte nun nicht daraus folgen, daß das Kunstwahre und das Naturwahre völlig verschieden sei und daß der Künstler keineswegs streben sollte noch dürfe, daß sein Werk eigentlich als ein Naturwerk erscheine?

Zuschauer. Aber es scheint uns doch so oft als ein Naturwerk.

Anwalt. Ich darf es nicht leugnen. Darf ich dagegen aber auch aufrichtig sein?

Zuschauer. Warum das nicht! Es ist ja doch unter uns diesmal nicht auf Komplimente angesehen.

Anwalt. So getraue ich mir zu sagen: Nur dem ganz ungebildeten Zuschauer kann ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen, und ein solcher ist dem Künstler auch lieb und werth, ob er gleich nur auf der untersten Stufe steht. Leider aber nur so lange, als der Künstler sich zu ihm herabläßt, wird Jener zufrieden sein; niemals wird er sich mit dem ächten Künstler erheben, wenn Dieser den Flug, zu dem ihn das Genie treibt, beginnen, sein Werk im ganzen Umfang vollenden muß.

Zuschauer. Es ist sonderbar, doch läßt sich's hören.

Anwalt. Sie würden es nicht gern hören, wenn Sie nicht schon selbst eine höhere Stufe erstiegen hätten.

Zuschauer. Lassen Sie mich nun selbst einen Versuch machen, das Abgehandelte zu ordnen und weiter zu gehen, lassen Sie mich die Stelle des Fragenden einnehmen!

Anwalt. Desto lieber.

Zuschauer. Nur dem Ungebildeten, sagen Sie, könne ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen.

Anwalt. Gewiß! Erinnern Sie sich der Vögel, die nach des großen Meisters Kirschen flogen!

Zuschauer. Nun, beweist das nicht, daß diese Früchte vortrefflich gemalt waren?

Anwalt. Keineswegs, vielmehr beweist es mir, daß diese Liebhaber ächte Sperlinge waren.

Zuschauer. Ich kann mich doch deswegen nicht erwehren, ein solches Gemälde für vortrefflich zu halten.

Anwalt. Soll ich Ihnen eine neuere Geschichte erzählen?

Zuschauer. Ich höre Geschichten meistens lieber als Räsonnement.

Anwalt. Ein großer Naturforscher besaß unter seinen Hausthieren einen Affen, den er einst vermißte und nach langem Suchen in der Bibliothek fand. Dort saß das Thier an der Erde und hatte die Kupfer eines ungebundnen naturgeschichtlichen Werkes um sich her zerstreut. Erstaunt über dieses eifrige Studium des Hausfreundes, nahte sich der Herr und sah zu seiner Verwunderung und zu seinem Verdruß, daß der genäschige Affe die sämmtlichen Käfer, die er hie und da abgebildet gefunden, herausgespeist habe.

Zuschauer. Die Geschichte ist lustig genug.

Anwalt. Und passend, hoffe ich. Sie werden doch nicht diese illuminirten Kupfer dem Gemälde eines so großen Künstlers an die Seite setzen?

Zuschauer. Nicht leicht.

Anwalt. Aber den Affen doch unter die ungebildeten Liebhaber rechnen?

Zuschauer. Wohl, und unter die gierigen dazu. Sie erregen in mir einen sonderbaren Gedanken. Sollte der ungebildete Liebhaber nicht eben deswegen verlangen, daß ein Kunstwerk natürlich sei, um es nur auch auf eine natürliche, oft rohe und gemeine Weise genießen zu können?

Anwalt. Ich bin völlig dieser Meinung.

Zuschauer. Und Sie behaupteten daher, daß ein Künstler sich erniedrige, der auf diese Wirkung losarbeite?

Anwalt. Es ist meine feste Ueberzeugung.

Zuschauer. Ich fühle aber hier noch immer einen Widerspruch. Sie erzeigten mir vorhin und auch sonst schon die Ehre, mich wenigstens unter die halbgebildeten Liebhaber zu zählen.

Anwalt. Unter die Liebhaber, die auf dem Wege sind, Kenner zu werden.

Zuschauer. Nun, so sagen Sie mir: Warum erscheint auch mir ein vollkommnes Kunstwerk als ein Naturwerk?

Anwalt. Weil es mit Ihrer bessern Natur übereinstimmt, weil es übernatürlich, aber nicht außernatürlich ist. Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes

und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur. Aber indem die zerstreuten Gegenstände in Eins gefaßt und selbst die gemeinsten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, so ist es über die Natur. Es will durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefaßt sein, und dieser findet das Vortreffliche, das in sich Vollendete auch seiner Natur gemäß. Davon hat der gemeine Liebhaber keinen Begriff; er behandelt ein Kunstwerk wie einen Gegenstand, den er auf dem Markte antrifft; aber der wahre Liebhaber sieht nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des Ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Ueberirdische der kleinen Kunstwelt; er fühlt, daß er sich zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu genießen, er fühlt, daß er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, mit dem Kunstwerke wohnen, es wiederholt anschauen und sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse.

Zuschauer. Gut, mein Freund! Ich habe bei Gemälden, im Theater, bei andern Dichtungsarten wol ähnliche Empfindungen gehabt und das ungefähr geahnet, was Sie fordern. Ich will künftig noch besser auf mich und auf die Kunstwerke Acht geben; wenn ich mich aber recht besinne, so sind wir sehr weit von dem Anlaß unsers Gesprächs abgekommen. Sie wollten mich überzeugen, daß ich die gemalten Zuschauer in unserer Oper zulässig finden solle; und noch sehe ich nicht, wenn ich bisher auch mit Ihnen einia aeworden bin, wie Sie auch diese Lizenz vertheidigen und unter welcher Rubrik Sie diese gemalten Theilnehmer bei mir einführen wollen.

Anwalt. Glücklicherweise wird die Oper heute wiederholt, und Sie werden sie doch nicht versäumen wollen?

Zuschauer. Keineswegs!

Anwalt. Und die gemalten Männer —

Zuschauer. Werden mich nicht verscheuchen, weil ich mich für etwas besser als einen Sperling halte.

Anwalt. Ich wünsche, daß ein beiderseitiges Interesse uns bald wieder zusammenführen möge.

Der Sammler und die Seinigen.

Vorbemerkung des Herausgebers.

Der Gedanke zu dieser „Kunstnovelle“ — wenn bei dem gänzlichen Fehlen von Begebnissen eine solche Bezeichnung gestattet ist — wurde am 20. November 1798 von Goethe und Schiller gemeinsam besprochen und die Ausführung von dem Ersteren alsbald begonnen; die Beendigung des Ganzen erfolgte indessen erst im Mai des nächsten Jahres, als die erste Hälfte schon in den „Propyläen“ gedruckt war (Brief an Schiller vom 27. April, an Meyer vom 12. Mai 1799). Die Absicht des „Kunstsammlers“, wie Goethe die Schrift anfangs nannte, bestand nach seinen eigenen Worten darin, daß die verschiedenen Richtungen, welche Künstler und Liebhaber nehmen können, wenn sie nicht aufs Ganze der Kunst ausgehen, sondern sich an einzelne Theile halten, auf eine heitere Weise dargestellt würden. Schiller, der sich für die Sache lebhaft interessirte und an ihrer Ausführung wesentlichen Antheil hat, versprach sich von der im „Sammler“ liegenden Polemik eine Wirkung, wie sie vor Kurzem die Xenien gehabt hatten, und schlug vor, daß schon bei Gelegenheit der Ankündigung des betreffenden Propyläen-Stücks in Posselt's „Anzeiger“ auf diese beabsichtigte Polemik hingewiesen werden sollte. Indessen ist weder dies wirklich geschehen, noch hat der „Sammler“ einen besondern Effekt hervorgebracht. Die Gründe sind theils in der geringen Verbreitung der „Propyläen“ zu suchen, — sie wurden kaum in 300 Exemplaren abgesetzt, — dann aber auch darin, daß nur selten eine einzelne Person, sondern meist ganze Kategorien von Künstlern und Kunstkennern angegriffen werden. Und doch liegt in unserer Novelle eine auch für Kunstkritik keineswegs geringfügige Leistung vor. Daß Goethe sich der dichterischen Freiheit bediente, der Definition schwieriger Begriffe und der vollständigen Lösung von kritischen Fragen durch freie Anwendung des Gesprächs und selbst schon durch die epistolarische Form zu entgehen, wird

ihm nur zum Verdienst angerechnet werden können; denn er ließ jener Stilgattung dadurch nicht nur ihr Recht widerfahren, sondern deutete damit auch zugleich die Grenze an, über die er in philosophisch-ästhetischer Darstellung nicht gern hinausgehen mochte. Jedenfalls tritt nach der von ihm gewählten Methode der Inhalt des Ganzen in sehr anschaulicher Weise hervor, so daß es fast des Schemas nicht bedurft hätte, welches wir in dem letzten Briefe finden. Die ganze Frage wird aus dem Gegensatze zwischen „Ernst" und „Spiel" hergeleitet und durch die Verbindung beider Glieder gelöst. Der Ernst in der Kunst, oder vielmehr die Kunst nur als „ernste Thätigkeit" aufgefaßt, bringt Nachahmer, Charakteristiker und Kleinkünstler hervor; als „spielende Thätigkeit" erzeugt sie die Phantomisten, Undulisten und Skizzisten. Das Richtige liegt in der Mitte: die Gegensätze müssen vereinigt, Spiel und Ernst müssen verbunden werden, damit die Kunst ihre höchste Vollendung als Kunstwahrheit in der Einheit von Anmuth und Würde erreiche.

Der Sammler und die Seinigen.

Erster Brief.

Wenn Ihr Abschied nach den zwei vergnügten, nur zu schnell verflossnen Tagen mich eine große Lücke und Leere fühlen ließ, so hat Ihr Brief, den ich so bald erhielt, so haben die beigefügten Manuskripte mich wieder in eine behagliche Stimmung versetzt, derjenigen ähnlich, die ich in Ihrer Gegenwart empfand. Ich habe mich unsers Gesprächs wieder erinnert, ich habe die ähnlichen Gesinnungen in Ihren Papieren wieder angetroffen und mich jetzt wie damals gefreut, daß wir in so vielen Fällen als Kunstbeurtheiler zusammentreffen.

Diese Entdeckung ist mir doppelt schätzbar, indem ich Ihre Meinung sowie die meinige täglich prüfen kann; ich darf nur ein Fach meiner Sammlung, welches ich will, vornehmen, darf es durchgehen und mit unsern theoretischen und praktischen Aphorismen zusammenhalten. Da geht es denn oft recht gut und heiter, manchmal stoße ich an, manchmal kann ich weder mit Ihnen noch mit mir selbst einig werden. Indessen bewährt sich doch, daß man schon viel gewonnen hat, wenn man in Hauptsachen mit einander übereintrifft, wenn das Kunsturtheil, das zwar wie eine Wage immer hin und wieder schwankt, doch an einem tüchtigen Kloben befestigt ist und nicht, wenn ich im Gleichniß verharren darf, Wage und Wagschalen zugleich hin und wieder geworfen werden.

Sie haben für die Schrift, die Sie herauszugeben gedenken, durch diese Probestücke meine Hoffnungen und meine stille Theilnahme verstärkt, und gern will ich auch auf irgend eine

Weise, deren ich mich fähig fühle, zu ihren Absichten mit beitragen. Theorie ist nie meine Sache gewesen; was Sie von meinen Erfahrungen brauchen können, steht von Herzen zu Diensten. Und um hiervon einen Beweis zu geben, fange ich sogleich an, Ihren Wunsch zu erfüllen. Ich werde Ihnen nach und nach die Geschichte meiner Sammlung aufzeichnen, deren wunderliche Elemente schon Manchen überrascht haben, wenn er gleich durch den Ruf schon genugsam vorbereitet zu mir kam. Auch Ihnen ist es also gegangen. Sie wunderten sich über den seltsamen Reichthum in den verschiedensten Fächern, und Ihre Verwunderung würde noch gestiegen sein, wenn Zeit und Neigung Ihnen erlaubt hätte, von Allem Kenntniß zu nehmen, was ich besitze.

Von meinem Großvater brauche ich am Wenigsten zu sagen; er legte den Grund zum Ganzen, und wie gut er ihn gelegt hat, bürgt mir selbst Ihre Aufmerksamkeit auf Alles das, was sich von ihm herschrieb. Sie hefteten sich vorzüglich an diesen Pfeiler unsers seltsamen Familiengebäudes mit einer solchen Neigung und Liebe, daß ich Ihre Ungerechtigkeit gegen einige andere Fächer nicht unangenehm empfand und gern mit Ihnen bei jenen Werken verweilte, die auch mir wegen ihres Werths, ihres Alters und ihres Herkommens heilig sind. Freilich kommt es viel auf den Charakter, auf die Neigung eines Liebhabers an, wohin die Liebe zum Gebildeten, wohin der Sammlungsgeist — zwei Neigungen, die sich oft im Menschen finden — ihre Richtung nehmen sollen; und ebensoviel, möchte ich behaupten, hängt der Liebhaber von der Zeit ab, in die er kommt, von den Umständen, unter denen er sich befindet, von gleichzeitigen Künstlern und Kunsthändlern, von den Ländern, die er zuerst besucht, von den Nationen, mit denen er in irgend einem Verhältniß steht. Gewiß, von tausend dergleichen Zufälligkeiten hängt er ab. Was kann nicht Alles zusammentreffen, um ihn solid oder flüchtig, liberal oder auf irgend eine Weise beschränkt, überschauend oder einseitig zu machen!

Dem Glücke sei es gedankt, daß mein Großvater in die beste Zeit, in die glücklichste Lage kam, um das an sich zu ziehen, was einem Privatmanne gegenwärtig fast unmöglich sein würde. Rechnungen und Briefe über den Ankauf sind noch in meinen Händen, und wie unverhältnißmäßig sind die Preise gegen die jetzigen, die eine allgemeinere Liebhaberei aller Nationen so hoch gesteigert hat!

Ja, die Sammlung dieses würdigen Mannes ist für mich, für meine übrigen Besitzungen, für mein Verhältniß und mein Urtheil, was die Dresdener Sammlungen für Deutschland sind, eine ewige Quelle ächter Kenntniß für den Jüngling, für den Mann Stärkung des Gefühls und guter Grundsätze, und für einen jeden, selbst für den flüchtigsten Beschauer heilsam; denn das Vortreffliche wirkt auf Eingeweihte nicht allein. Ihr Ausspruch, meine Herren, daß keines dieser Werke, die sich von meinem guten Alten herschreiben, sich neben jenen königlichen Schätzen schämen dürfte, hat mich nicht stolz, er hat mich nur zufrieden gemacht; denn in der Stille hatte ich dieses Urtheil schon selbst gewagt.

Ich schließe diesen Brief, ohne meinen Vorsatz erfüllt zu haben. Ich schwätzte, anstatt zu erzählen. Zeigt sich doch in Beidem die gute Laune eines Alten so gern! Kaum habe ich noch Platz, Ihnen zu sagen, daß Oheim und Nichten Sie herzlich grüßen, und daß Julie besonders sich öfter und lebhafter nach der lange verzögerten Dresdener Reise erkundigt, weil sie hoffen kann, unterwegs ihre neuen und so lebhaft verehrten Freunde wiederzusehen. Und fürwahr, auch keiner ihrer alten Freunde soll sich herzlicher als der Oheim unterzeichnen

Ihren treu verbundnen.

Zweiter Brief.

Sie haben durch die gute Aufnahme des jungen Mannes, der sich mit einem Briefe von mir bei Ihnen vorstellte, eine doppelte Freude gemacht, indem Sie ihm einen heitern Tag und mir durch ihn eine lebhafte mündliche Nachricht von sich, Ihrem Zustande, Ihren Arbeiten und Vorsätzen verschafften.

Diese lebhafte Unterhaltung über Sie in den ersten Augenblicken seiner Wiederkunft verbarg mir, wie sehr er sich in seiner Abwesenheit verändert hat. Als er auf Akademien zog, versprach er viel. Er trat aus der Schule, stark im Griechischen und Lateinischen, mit schönen Kenntnissen beider Literaturen, bewandert in der alten und neuen Geschichte, nicht ungeübt in der Mathematik, und was noch Alles erfordert wird, um dereinst ein tüchtiger Schulmann zu werden; und nun kommt er zu unserer größten Betrübniß als Philosoph zurück. Der Philosophie hat er sich vorzüglich, ja ausschließlich gewidmet, und

unsere kleine Sozietät, mich eingeschlossen, die wir denn freilich keine sonderlichen philosophischen Anlagen zu haben scheinen, ist sämmtlich um Unterhaltung mit ihm verlegen; was wir verstehen, interessirt ihn nicht, und was ihn interessirt, verstehen wir nicht. Er redet eine neue Sprache, und wir sind zu alt, sie ihm abzulernen.

Was ist das mit der Philosophie und besonders mit der neuen für eine wunderliche Sache! In sich selbst hineinzugehen, seinen eignen Geist über seinen Operationen zu ertappen, sich ganz in sich zu verschließen, um die Gegenstände desto besser kennen zu lernen! Ist das wol der rechte Weg? Der Hypochondrist, sieht der die Sachen besser an, weil er immer in sich gräbt und sich untergräbt? Gewiß, diese Philosophie scheint mir eine Art von Hypochondrie zu sein, eine falsche Art von Neigung, der man einen prächtigen Namen gegeben hat. Verzeihen Sie einem Alten, verzeihen Sie einem praktischen Arzte!

Doch hievon ja nichts weiter! Die Politik hat mir meinen Humor nicht verdorben, und es soll der Philosophie gewiß auch nicht gelingen; also geschwind ins Asyl der Kunst, geschwind zur Geschichte, die ich versprochen habe, damit nicht diesem Briefe gerade das mangle, weswegen er angefangen ist!

Als mein Großvater todt war, zeigte der Vater erst, daß er nur für eine gewisse Art von Kunstwerken eine entschiedne Liebhaberei habe; ihn erfreute die genaue Nachahmung der natürlichen Dinge, die man damals mit Wasserfarben auf einen hohen Grad getrieben hatte. Erst schaffte er nur solche Blätter an, dann hielt er sich einige Maler im Solde, die ihm Vögel, Blumen, Schmetterlinge und Muscheln mit der größten Genauigkeit malen mußten. Nichts Merkwürdiges kam in der Küche, dem Garten oder auf dem Felde vor, das nicht gleich durch den Pinsel aufs Papier fixirt worden wäre. Und so hat er manche Abweichungen verschiedner Geschöpfe bewahrt, die, wie ich sehe, den Naturforschern äußerst interessant sind.

Nach und nach ging er weiter, er erhub sich zum Porträt. Er liebte seine Frau, seine Kinder; seine Freunde waren ihm werth; daher die Anlage jener Sammlung von Porträten.

Sie erinnern sich auch wol der vielen kleinen Bildnisse, in Oel auf Kupfer gemalt. Große Meister hatten in früherer Zeit, vielleicht zur Erholung, vielleicht aus Freundschaft, dergleichen verfertigt; es war daraus eine löbliche Gewohnheit, ja eine eigne Art Malerei geworden, auf welche sich besondere Künstler legten.

Dieses Format hatte seine eignen Vortheile. Ein Porträt in Lebensgröße, und wäre es nur ein Kopf oder ein Kniestück, nimmt für das Interesse, das es bringt, immer einen zu großen Raum ein. Jeder fühlende wohlhabende Mann sollte sich und seine Familie, und zwar in verschiednen Epochen des Lebens malen lassen. Von einem geschickten Künstler bedeutend in einem kleinen Raume vorgestellt, würde man wenig Platz einnehmen; man könnte auch alle seine guten Freunde um sich her versammeln, und die Nachkommen würden für diese Gesellschaft noch immer ein Plätzchen finden. Ein großes Porträt hingegen macht gewöhnlicherweise, besonders in den neuern Zeiten zugleich mit dem Besitzer den Erben Platz, und die Moden verändern sich so sehr, daß eine selbst gutgemalte Großmutter zu den Tapeten, den Möbels und dem übrigen Zimmerschmuck ihrer Enkelin unmöglich mehr passen kann.

Indessen hängt der Künstler vom Liebhaber seiner Zeit so wie der Liebhaber vom gleichzeitigen Künstler ab. Der gute Meister, der jene kleinen Porträte fast noch allein zu machen verstand, war gestorben; ein Anderer fand sich, der die lebensgroßen Bilder malte.

Mein Vater hatte schon lange einen solchen in der Nähe gewünscht; seine Neigung ging dahin, sich selbst und seine Familie in natürlicher Größe zu sehen. Denn wie jeder Vogel, jedes Insekt, das vorgestellt wurde, genau ausgemessen ward und außer seiner übrigen Wahrheit auch noch der Größe nach genau mit dem Gegenstand übereinstimmen mußte, so wollte er auch, akkurat wie er sich im Spiegel sah, auf der Leinwand dargestellt sein. Sein Wunsch ward ihm endlich erfüllt; ein geschickter Mann fand sich, der sich auch eine Zeit lang bei uns zu verweilen gefallen ließ. Mein Vater sah gut aus, meine Mutter war eine wohlgebildete Frau, meine Schwester übertraf alle ihre Landsmänninnen an Schönheit und Reiz; nun ging es an ein Malen, und man hatte nicht an einer Vorstellung genug. Besonders wurde meine Schwester, wie Sie gesehen haben, in mehr als einer Maske vorgestellt. Man machte auch Anstalt zu einem großen Familiengemälde, das aber nur bis zur Zeichnung gelangte, indem man sich weder über Erfindung noch Zusammensetzung vereinigen konnte.

Ueberhaupt blieb mein Vater unbefriedigt. Der Künstler hatte sich in der französischen Schule gebildet; die Gemälde waren harmonisch, geistreich und schienen natürlich; doch genau

mit dem Urbilde verglichen, ließen sie Vieles wünschen, und einige derselben wurden, da der Künstler die einzelnen Bemerkungen meines Vaters aus Gefälligkeit zu nutzen unternahm, am Ende ganz und gar verdorben.

Unvermuthet ward endlich meinem Vater sein Wunsch im ganzen Umfange gewährt. Der Sohn unsres Künstlers, ein junger Mann voller Anlagen, der bei einem Oheim, den er beerben sollte, einem Deutschen, von Jugend auf in der Lehre gewesen war, besuchte seinen Vater, und der meinige entdeckte in ihm ein Talent, das ihn völlig befriedigte. Meine Schwester sollte sogleich von ihm dargestellt werden, und es geschah mit einer unglaublichen Genauigkeit, woraus zwar zuletzt kein geschmackvolles, aber natürliches und wahres Bild entsprang. Da stand sie nun, wie sie gewöhnlich in den Garten ging, ihre braunen Haare theils um die Stirne fallend, theils in starken Zöpfen zurückgeflochten und mit einem Bande hinaufgebunden, den Sonnenhut am Arm, mit den schönsten Nelken, die der Vater besonders schätzte, ausgefüllt, und eine Pfirsche in der Hand von einem Baume, der dieses Jahr zuerst getragen hatte.

Glücklicherweise fanden sich diese Umstände sehr wahr zusammen, ohne abgeschmackt zu sein; mein Vater war entzückt, und der alte Maler machte seinem Sohne gerne Platz, mit dessen Arbeiten nun eine ganz neue Epoche in unserm Hause sich eröffnete, die mein Vater als die vergnügteste Zeit seines Lebens ansah. Jede Person ward nun gemalt mit Allem, womit sie sich gewöhnlich beschäftigte, was sie gewöhnlich umgab. Ich darf Ihnen von diesen Bildern nichts weiter sagen; Sie haben gewiß die neckische Geschäftigkeit meiner Julie nicht vergessen, die Ihnen nach und nach fast das ganze Beiwesen der Gemälde, insofern sich die Requisiten noch im Hause fanden, zusammenschaffte, um Sie von der höchsten Wahrheit der Nachahmung zu überzeugen. Da war des Großvaters Schnupftabaksdose, seine große silberne Taschenuhr, sein Stock mit dem Topasknopfe, die Nählade der Großmutter und ihre Ohrringe. Julie hatte selbst noch ein elfenbeinernes Spielzeug bewahrt, das sie auf einem Gemälde als Kind in der Hand hat; sie stellte sich mit eben der Geberde neben das Bild; das Spielzeug glich noch ganz genau, das Mädchen glich nicht mehr, und ich erinnere mich unserer damaligen Scherze noch recht gut.

Neben der ganzen Familie war in Zeit von einem Jahre nun auch fast der ganze Hausrath abgemalt, und der junge

Künstler mochte bei der nicht immer unterhaltenden Arbeit sich öfters durch einen Blick auf meine Schwester stärken — eine Kur, die um desto heilsamer war, als er in ihren Augen das, was er suchte, zu finden schien. Genug, die jungen Leute wurden einig, mit einander zu leben und zu sterben. Die Mutter begünstigte diese Neigung; der Vater war zufrieden, ein solches Talent, das er kaum mehr entbehren konnte, in seiner Familie zu fixiren. Es ward ausgemacht, daß der Freund noch erst eine Reise durch Deutschland thun, die Einwilligung seines Oheims und Vaters beibringen und sodann auf immer der Unsere werden sollte.

Das Geschäft war bald vollzogen, und ob er gleich sehr schnell zurückkam, so brachte er doch eine schöne Summe Geldes mit, die er sich an verschiedenen Höfen bald erworben hatte. Ein glückliches Paar ward verbunden, und unsere Familie erlebte eine Zufriedenheit, die bis an den Tod der Theilnehmer fortdauerte.

Mein Schwager war ein sehr wohlgebildeter, im Leben sehr bequemer Mann; sein Talent genügte meinem Vater, seine Liebe meiner Schwester, mir und den Hausgenossen seine Freundlichkeit. Er reiste den Sommer durch, kam wohlbelohnt wieder nach Hause, der Winter war der Familie gewidmet; er malte seine Frau, seine Töchter gewöhnlich des Jahres zweimal.

Da ihm Alles bis auf die geringste Kleinigkeit so wahrhaft, ja so täuschend gelang, fiel endlich mein Vater auf eine sonderbare Idee, deren Ausführung ich Ihnen beschreiben muß, weil das Bild selbst, wie ich erzählen werde, nicht mehr vorhanden ist; sonst würde ich es Ihnen vorgezeigt haben.

In dem obern Zimmer, wo die besten Porträte hängen und welches eigentlich das letzte in der Reihe der Zimmer ist, haben Sie vielleicht eine Thüre bemerkt, die noch weiter zu führen scheint; allein sie ist blind, und wenn man sie sonst eröffnete, zeigte sich ein mehr überraschender als erfreulicher Gegenstand. Mein Vater trat mit meiner Mutter am Arme gleichsam heraus und erschreckte durch die Wirklichkeit, welche theils durch die Umstände, theils durch die Kunst hervorgebracht war. Er war abgebildet, wie er gewöhnlich gekleidet von einem Gastmahl, aus einer Gesellschaft nach Hause kam. Das Bild ward an dem Orte, zu dem Orte mit aller Sorgfalt gemalt, die Figuren aus einem gewissen Standpunkte genau perspektivisch gehalten

und die Kleidungen mit der größten Sorgfalt zum entschiedensten Effekte gebracht. Damit das Licht von der Seite gehörig einfiele, ward ein Fenster verrückt und Alles so gestellt, daß die Täuschung vollkommen werden mußte.

Leider hat aber ein Kunstwerk, das sich der Wirklichkeit möglichst näherte, auch gar bald die Schicksale des Wirklichen erfahren. Der Blendrahm mit der Leinwand war in die Thürbekleidung befestigt und so den Einflüssen einer feuchten Mauer ausgesetzt, die um so heftiger wirkten, als die verschlossene Thür alle Luft abhielt; und so fand man nach einem strengen Winter, in welchem das Zimmer nicht eröffnet worden war, Vater und Mutter völlig zerstört, worüber wir uns um so mehr betrübten, als wir sie schon vorher durch den Tod verloren hatten.

Doch ich kehre wieder zurück; denn ich habe noch von den letzten Vergnügungen meines Vaters im Leben zu reden.

Nachdem gedachtes Bild vollendet war, schien nichts weiter seine Freude dieser Art vermehren zu können, und doch war ihm noch eine vorbehalten. Ein Künstler meldete sich und schlug vor, die Familie über die Natur in Gips abzugießen und sie alsdann in Wachs mit natürlichen Farben wirklich aufzustellen. Das Bildniß eines jungen Gehilfen, den er bei sich hatte, zeigte sein Talent, und mein Vater entschloß sich zu der Operation. Sie lief glücklich ab, der Künstler arbeitete mit der größten Sorgfalt und Genauigkeit das Gesicht und die Hände nach. Eine wirkliche Perrücke, ein damastner Schlafrock wurden dem Phantom gewidmet, und so sitzt der gute Alte noch jetzt hinter einem Vorhange, den ich vor Ihnen nicht aufzuziehen wagte.

Nach dem Tode meiner Eltern blieben wir nicht lange zusammen. Meine Schwester starb noch jung und schön; ihr Mann malte sie im Sarge. Seine Töchter, die, wie sie heranwuchsen, die Schönheit der Mutter gleichsam in zwei Portionen darstellten, konnte er vor Wehmuth nicht malen. Oft stellte er die kleinen Geräthschaften, die ihr angehört hatten und die er sorgfältig bewahrte, in Stillleben zusammen, vollendete die Bilder mit der größten Genauigkeit und verehrte sie den liebsten Freunden, die er sich auf seinen Reisen erworben hatte.

Es schien, als wenn ihn diese Trauer zum Bedeutenden erhübe, da er sonst nur alles Gegenwärtige gemalt hatte. Den kleinen, stummen Gemälden fehlte es nicht an Zusammenhang und Sprache. Auf dem einen sah man in den Geräthschaften das fromme Gemüth der Besitzerin, ein Gesangbuch mit rothem

Sammt und goldnen Buckeln, einen artigen gestickten Beutel mit Schnüren und Quasten, woraus sie ihre Wohlthaten zu spenden pflegte, den Kelch, woraus sie vor ihrem Tode das Nachtmahl empfing und den er gegen einen bessern der Kirche abgetauscht hatte. Auf einem andern Bilde sah man neben einem Brode das Messer, womit sie den Kindern gewöhnlich vorzuschneiden, ein Samenkästchen, woraus sie im Frühjahr zu säen pflegte, einen Kalender, in den sie ihre Ausgaben und kleine Begebenheiten einschrieb, einen gläsernen Becher mit eingeschnittnem Namenszug, ein frühes Jugendgeschenk vom Großvater, das sich ungeachtet seiner Zerbrechlichkeit länger als sie selbst erhalten hatte.

Er setzte seine gewöhnlichen Reisen und übrigens seine gewohnte Lebensart fort. Nur fähig, das Gegenwärtige zu sehen, und nun durch das Gegenwärtige immer an den herben Verlust erinnert, konnte sein Gemüth sich nicht wiederherstellen; eine Art von unbegreiflicher Sehnsucht schien ihn manchmal zu überfallen, und das letzte Stillleben, das er malte, bestand aus Geräthschaften, die ihm angehörten und die, sonderbar gewählt und zusammengestellt, auf Vergänglichkeit und Trennung, auf Dauer und Vereinigung deuteten.

Wir fanden ihn vor dieser Arbeit einigemal nachdenkend und pausirend, was sonst seine Art nicht war, in einem gerührten, bewegten Zustande — und Sie verzeihen mir wol, wenn ich heute nur kurz abbreche, um mich wieder in eine Fassung zu setzen, aus der mich diese Erinnerung, der ich nicht länger nachhängen darf, unversehens gerückt hat.

Und doch soll dieser Brief mit einem so traurigen Schlusse nicht in Ihre Hand kommen; ich gebe meiner Julie die Feder, um Ihnen zu sagen —

*

Mein Oheim giebt mir die Feder, um Ihnen mit einer artigen Wendung zu sagen, wie sehr er Ihnen ergeben sei. Er bleibt noch immer der Gewohnheit jener guten alten Zeit getreu, wo man es für Pflicht hielt, am Ende eines Briefes von einem Freunde mit einer zierlichen Verbeugung zu scheiden. Uns Andern ist das nun schon nicht gelehrt worden; ein solcher Knicks scheint uns nicht natürlich, nicht herzlich genug. Ein Lebewohl und einen Händedruck in Gedanken, weiter wüßten wir es nicht leicht zu bringen.

Wie machen wir's nun, um den Auftrag, den Befehl meines Onkels, wie es einer gehorsamen Nichte geziemt, zu erfüllen? Will mir denn gar keine artige Wendung einfallen? Und finden Sie es wol artig genug, wenn ich Sie versichre, daß Ihnen die Nichten so ergeben sind wie der Onkel? Er hat mir verboten, sein letztes Blatt zu lesen; ich weiß nicht, was er Böses oder Gutes von mir gesagt haben mag. Vielleicht bin ich zu eitel, wenn ich denke, daß er von mir gesprochen hat. Genug, er hat mir erlaubt, den Anfang seines Briefes zu lesen, und da finde ich, daß er unsern guten Philosophen bei Ihnen anschwärzen will. Es ist nicht artig noch billig vom Oheim, einen jungen Mann, der ihn und Sie wahrhaft liebt und verehrt, darum so strenge zu tadeln, weil er so ernsthaft auf einem Wege verharrt, auf dem er sich nun einmal zu bilden glaubt. Seien Sie aufrichtig und sagen Sie mir, ob wir Frauen nicht eben deswegen manchmal besser sehen als die Männer, weil wir nicht so einseitig sind und gern Jedem sein Recht widerfahren lassen. Der junge Mann ist wirklich gesprächig und gesellig. Er spricht auch mit mir, und wenn ich gleich seine Philosophie keineswegs verstehe, so verstehe ich doch, wie mich däucht, den Philosophen.

Doch am Ende hat er diese gute Meinung, die ich von ihm hege, vielleicht nur Ihnen zu danken; denn die Rolle mit den Kupfern, begleitet von den freundlichen Worten, die er mir von Ihnen brachte, verschafften ihm freilich sogleich die beste Aufnahme.

Wie ich für dieses Andenken, für diese Güte meinen Dank einrichten soll, weiß ich selbst nicht recht; denn es scheint mir, als wenn hinter diesem Geschenk eine kleine Bosheit verborgen liege. Wollten Sie Ihrer gehorsamen Dienerin spotten, als Sie ihr diese elfenhaften Luftbilder, diese seltsamen Feen und Geistergestalten aus der Werkstatt meines Freundes Füeßli zusendeten? Was kann die arme Julie dafür, daß etwas Seltsames, Geistreiches sie aufreizt, daß sie gern etwas Wunderbares vorgestellt sieht und daß diese durcheinander ziehenden und beweglichen Träume, auf dem Papier fixirt, ihr Unterhaltung geben!

Genug, Sie haben mir eine große Freude gemacht, ob ich gleichwol sehe, daß ich mir eine neue Ruthe aufgebunden habe, indem ich Sie zu meinem zweiten Oheim annahm. Als wenn mir der erste nicht schon genug zu schaffen machte! Denn auch der kann es nicht lassen, die Kinder über ihr Vergnügen aufklären zu wollen.

Dagegen verhält sich meine Schwester besser als ich; diese läßt sich gar nicht einreden. Und weil in unserer Familie denn doch eine Kunstliebhaberei sein muß, so liebt sie nur das, was anmuthig ist und was man immer gern um sich herum sehen mag.

Ihr Bräutigam — denn Alles ist nun richtig, was bei Ihrer Durchreise noch nicht ganz entschieden war — hat ihr aus England die schönsten gemalten Kupfer geschickt, womit sie äußerst zufrieden ist; aber was sind das nicht auch für lange, weißgekleidete Schönen, mit blaßrothen Schleifen und blaßblauen Schleiern! Was sind das nicht für interessante Mütter mit wohlgenährten Kindern und wohlgebildeten Vätern! Wenn das Alles einmal unter Glas und Mahagonirahmen, geziert mit den metallnen Stäbchen, die auch bei der Sendung waren, auf einem Lilagrund das Kabinet der jungen Frau zieren wird, dann darf ich freilich Titanien mit ihrem Feengefolge, um den verwandelten Klaus Zettel beschäftigt, nicht in die Gesellschaft bringen.

Nun sieht es aus, als ob ich mich über meine Schwester aufhalte. Denn das ist ja wol das Klügste, was man thun kann, um sich Ruhe zu verschaffen, daß man gegen die Andern ein Wenig unverträglich ist. Und so wäre ich denn mit diesen Blättern doch endlich fertig geworden, wäre so nahe an den untern Rand unversehens gekommen, daß nur noch der zehnte März und der Name Ihrer treuen Freundin, die Ihnen ein herzliches Lebewohl sagt, unterzeichnet werden kann.

Julie.

Dritter Brief.

Julie hat in ihrer letzten Nachschrift dem Philosophen das Wort geredet; leider stimmt der Oheim noch nicht mit ein; denn der junge Mann hält nicht nur auf einer besondern Methode, die mir keineswegs einleuchtet, sondern sein Geist ist auch auf solche Gegenstände gerichtet, über die ich weder viel denke noch gedacht habe. In der Mitte meiner Sammlung sogar, durch die ich fast mit allen Menschen in ein Verhältniß komme, scheint sich nicht einmal ein Berührungspunkt zu finden. Selbst den historischen, den antiquarischen Antheil, den er sonst daran zu nehmen schien, hat er völlig verloren. Die Sitten=

lehre, von der ich außerhalb meines Herzens wenig weiß, beschäftigt ihn besonders; das Naturrecht, das ich nicht vermisse, weil unser Tribunal gerecht und unsere Polizei thätig ist, verschlingt seine nächsten Forschungen; das Staatsrecht, das mir in meiner frühsten Jugend schon durch meinen Oheim verleidet wurde, steht als das Ziel seiner Aussichten. Da ist es nun um die Unterhaltung, von der ich mir so viel versprach, beinahe gethan, und es hilft mir nichts, daß ich ihn als einen edeln Menschen schätze, als einen guten liebe, als einen Verwandten zu befördern wünsche; wir haben einander nichts zu sagen. Meine Kupfer lassen ihn stumm, meine Gemälde kalt.

Wenn ich nun so für mich selbst wie hier gegen Sie, meine Herren, als ein wahrer Oheim in der deutschen Komödie, meinen Unmuth auslasse, so zupft mich die Erfahrung wieder und erinnert mich, daß es der Weg nicht sei, sich mit den Menschen zu verbinden, wenn wir uns die Eigenschaften exaggeriren, durch welche sie von uns allenfalls getrennt erscheinen.

Wir wollen also lieber abwarten, wie sich das künftig machen kann, und ich will indessen meine Pflicht gegen Sie nicht versäumen und fortfahren, Ihnen etwas von den Stiftern meiner Sammlung zu erzählen.

Meines Vaters Bruder, nachdem er als Offizier sehr brav gedient hatte, ward nach und nach in verschiednen Staatsgeschäften und zuletzt bei sehr wichtigen Fällen gebraucht. Er kannte fast alle Fürsten seiner Zeit und hatte durch die Geschenke, die mit ihren Bildnissen in Email und Miniatur verziert waren, eine Liebhaberei zu solchen Kunstwerken gewonnen. Er verschaffte sich nach und nach die Porträts verstorbner sowol als lebender Potentaten, wenn die goldnen Dosen und brillantnen Einfassungen zu den Goldschmieden und Juwelenhändlern wieder zurückkehrten, und so besaß er endlich einen Staatskalender seines Jahrhunderts in Bildnissen.

Da er viel reiste, wollte er seinen Schatz immer bei sich haben, und es war möglich, die Sammlung in einen sehr engen Raum zu bringen. Nirgends zeigte er sie vor, ohne daß ihm das Bildniß eines Lebenden oder Verstorbenen aus irgend einem Schmuckkästchen zugeflogen wäre; denn das Eigne hat eine bestimmte Sammlung, daß sie das Zerstreute an sich zieht und selbst die Affektion eines Besitzers gegen irgend ein einzelnes Kleinod durch die Gewalt der Masse gleichsam aufhebt und vernichtet.

Von den Porträten, unter welchen sich auch ganze Figuren, zum Beispiel allegorisch als Jägerinnen und Nymphen vorgestellte Prinzessinen fanden, verbreitete er sich zuletzt auf andere kleine Gemälde dieser Art, wobei er jedoch mehr auf die äußerste Feinheit der Ausführung als auf die höhern Kunstzwecke sah, die freilich auch in dieser Gattung erreicht werden können. Sie haben das Beste dieser Sammlung selbst bewundert; nur Weniges ist gelegentlich durch mich hinzugekommen.

Um nun endlich von mir als dem gegenwärtigen, vergnügten Besitzer, doch auch oft genug inkommodirten Kustoden der wohlbekannten und wohlbelobten Sammlung zu reden, so war meine Neigung von Jugend auf der Liebhaberei meines Oheims, ja auch meines Vaters entgegengesetzt.

Ob die etwas ernsthaftere Richtung meines Großvaters auf mich geerbt hatte, oder ob ich, wie man es so oft bei Kindern findet, aus Geist des Widerspruchs mit vorsätzlicher Unart mich von dem Wege des Vaters, des Oheims entfernte, will ich nicht entscheiden; genug, wenn Jener durch die genauste Nachahmung, durch die sorgfältigste Ausführung das Kunstwerk mit dem Naturwerke völlig auf einer Linie sehen wollte, wenn Dieser eine kleine Tafel nur insofern schätzte, als sie durch die zartesten Punkte gleichsam ins Unendliche getheilt war, wenn er immer ein Vergrößerungsglas bei der Hand hielt und dadurch das Wunder einer solchen Arbeit noch zu vergrößern glaubte, so konnte ich kein ander Vergnügen an Kunstwerken finden, als wenn ich Skizzen vor mir sah, die mir auf einmal einen lebhaften Gedanken zu einem etwa auszuführenden Stücke vor Augen legten.

Die trefflichen Blätter von dieser Art, welche sich in meines Großvaters Sammlung befanden und die mich hätten belehren können, daß eine Skizze mit ebensoviel Genauigkeit als Geist gezeichnet werden könnte, dienten, meine Liebhaberei anzufachen, ohne sie eben zu leiten. Das Kühnhingestrichene, Wildausgetuschte, Gewaltsame reizte mich, selbst das, was mit wenigen Zügen nur die Hieroglyphe einer Figur war, wußte ich zu lesen und schätzte es übermäßig; von solchen Blättern begann die kleine Sammlung, die ich als Jüngling anfing und als Mann fortsetzte.

Auf diese Weise blieb ich mit Vater, Schwager und Oheim beständig im Widerspruch, der sich um so mehr verlängerte und befestigte, als Keiner die Art, sich mir oder mich ihm zu nähern, verstand.

Ob ich gleich, wie gesagt, nur meistens die geistreiche Hand schätzte, so konnte es doch nicht fehlen, daß nicht auch manches ausgeführte Stück in meine Sammlung gekommen wäre. Ich lernte, ohne es selbst recht gewahr zu werden, den glücklichen Uebergang von einem geistreichen Entwurf zu einer geistreichen Ausführung schätzen; ich lernte das Bestimmte verehren, ob ich gleich immer daran die unerläßliche Forderung that, daß der bestimmteste Strich zugleich auch empfunden sein sollte.

Hierzu trugen die eigenhändigen Radirungen verschiedner italienischen Meister, die meine Sammlung noch aufbewahrt, das Ihrige treulich bei, und so war ich auf gutem Wege, auf welchem eine andere Neigung mich frühzeitig weiter brachte.

Ordnung und Vollständigkeit waren die beiden Eigenschaften, die ich meiner kleinen Sammlung zu geben wünschte; ich las die Geschichte der Kunst, ich legte meine Blätter nach Schulen, Meistern und Jahren, ich machte Katalogen und muß zu meinem Lobe sagen, daß ich den Namen keines Meisters, die Lebensumstände keines braven Mannes kennen lernte, ohne mich nach irgend einer seiner Arbeiten zu bemühen, um sein Verdienst nicht nur in Worten nachzusprechen, sondern es wirklich und anschaulich vor mir zu haben.

So stand es um meine Sammlung, um meine Kenntnisse und ihre Richtung, als die Zeit herankam, die Akademie zu beziehen. Die Neigung zu meiner Wissenschaft, welches nun einmal die Medizin sein sollte, die Entfernung von allen Kunstwerken, die neuen Gegenstände, ein neues Leben drängten meine Liebhaberei in die Tiefe meines Herzens zurück, und ich fand nur Gelegenheit, mein Auge an dem Besten zu üben, was wir von Abbildungen anatomischer, physiologischer und naturhistorischer Gegenstände besitzen.

Noch vor dem Ende meiner akademischen Laufbahn sollte sich mir eine neue und für mein ganzes Leben entscheidende Aussicht eröffnen; ich fand Gelegenheit, Dresden zu sehen. Mit welchem Entzücken, ja mit welchem Taumel durchwandelte ich das Heiligthum der Galerie! Wie manche Ahnung ward zum Anschauen! Wie manche Lücke meiner historischen Kenntniß ward nicht ausgefüllt, und wie erweiterte sich nicht mein Blick über das prächtige Stufengebäude der Kunst! Ein selbstgefälliger Rückblick auf die Familiensammlung, die einst mein werden sollte, war von den angenehmsten Empfindungen begleitet, und da ich nicht Künstler sein konnte, so wäre ich in Verzweiflung

gerathen, wenn ich nicht schon vor meiner Geburt zum Liebhaber und Sammler bestimmt gewesen wäre.

Was die übrigen Sammlungen auf mich gewirkt, was ich sonst noch gethan, um in der Kenntniß nicht stehen zu bleiben, und wie diese Liebhaberei neben allen meinen Beschäftigungen hergegangen und mich wie ein Schutzgeist begleitet, davon will ich Sie nicht unterhalten; genug, daß ich alle meine übrigen Fähigkeiten auf meine Wissenschaft, auf ihre Ausübung verwendete, daß meine Praxis fast meine ganze Thätigkeit verschlang und daß eine ganz heterogene Beschäftigung meine Liebe zur Kunst, meine Leidenschaft zu sammeln nur zu vermehren schien.

Das Uebrige werden Sie leicht, da Sie mich und meine Sammlung kennen, hinzusetzen. Als mein Vater starb und dieser Schatz nun zu meiner Disposition gelangte, war ich gebildet genug, um die Lücken, die ich fand, nicht als Sammler nur auszufüllen, weil es Lücken waren, sondern einigermaßen als Kenner, weil sie ausgefüllt zu werden verdienten. Und so glaube ich noch, daß ich nicht auf unrechtem Wege bin, indem ich meine Neigung mit der Meinung vieler wackern Männer, die ich kennen lernte, übereinstimmend finde. Ich bin nie in Italien gewesen, und doch habe ich meinen Geschmack, so viel es möglich war, ins Allgemeine auszubilden gesucht. Wie es damit steht, kann Ihnen nicht verborgen sein. Ich will nicht leugnen, daß ich vielleicht meine Neigung hie und da mehr hätte reinigen können und sollen. Doch wer möchte mit ganz gereinigten Neigungen leben!

Für diesmal und für immer genug von mir selbst. Möge sich mein ganzer Egoism innerhalb meiner Sammlung befriedigen! Mittheilung und Empfänglichkeit sei übrigens das Losungswort, das Ihnen von Niemand lebhafter, mit mehr Neigung und Zutrauen zugerufen werden kann als von Dem, der sich unterzeichnet

Ihren aufrichtig ergebnen.

Vierter Brief.

Sie haben mir, meine Herren, abermals einen überzeugenden Beweis Ihres freundschaftlichen Andenkens gegeben, indem Sie

mir die ersten Stücke der **Propyläen** nicht nur so bald zugesendet, sondern mir außerdem noch Manches im Manuskripte mitgetheilt, das mir bei mehrerer Breite Ihre Absichten deutlicher sowie die Wirkung lebhafter macht. Sie haben den Zuruf am Schlusse meines vorigen Briefes recht schön und freundlich erwidert, und ich danke Ihnen für die günstige Aufnahme, womit Sie die kurze Geschichte meiner Sammlung beehren.

Ihre gedruckten, Ihre geschriebenen Blätter riefen mir und den Meinigen jene angenehmen Stunden zurück, die Sie mir damals verschafften, als Sie der üblen Jahrszeit ungeachtet einen ziemlichen Umweg machten, um die Sammlung eines Privatmannes kennen zu lernen, die Ihnen in manchen Fächern genugthat und deren Besitzer von Ihnen ohne langes Bedenken mit einer aufrichtigen Freundschaft beglückt ward. Die Grundsätze, die Sie damals äußerten, die Ideen, womit Sie sich vorzüglich beschäftigten, finde ich in diesen Blättern wieder; ich sehe, Sie sind unverrückt auf Ihrem Wege geblieben, Sie sind vorgeschritten, und so darf ich hoffen, daß Sie nicht ohne Interesse vernehmen werden, wie es mir in meinem Kreise ergangen ist und ergeht. Ihre Schrift muntert, Ihr Brief fordert mich auf. Die Geschichte meiner Sammlung ist in Ihren Händen; auch darauf kann ich weiter bauen; denn nun habe ich Ihnen einige Wünsche, einige Bekenntnisse vorzulegen.

Bei Betrachtung der Kunstwerke eine hohe unerreichbare Idee immer im Sinne zu haben, bei Beurtheilung dessen, was der Künstler geleistet hat, den großen Maßstab anzuschlagen, der nach dem Besten, was wir kennen, eingetheilt ist, eifrig das Vollkommenste aufzusuchen, den Liebhaber sowie den Künstler immer an die Quelle zu weisen, ihn auf hohe Standpunkte zu versetzen, bei der Geschichte wie bei der Theorie, bei dem Urtheil wie in der Praxis immer gleichsam auf ein Letztes zu dringen, ist löblich und schön, und eine solche Bemühung kann nicht ohne Nutzen bleiben.

Sucht doch der Wardein auf alle Weise die edlern Metalle zu reinigen, um ein bestimmtes Gewicht des reinen Goldes und Silbers als einen entschiednen Maßstab aller Vermischungen, die ihm vorkommen, festzusetzen! Man bringe alsdann so viel Kupfer, als man will, wieder dazu, man vermehre das Gewicht, man vermindere den Werth, man bezeichne die Münzen, die Silbergeschirre nach gewissen Konventionen: Alles ist recht gut! Die schlechteste Scheidemünze, ja das Gemünder Silber selbst

mag passiren; denn der Probirstein, der Schmelztiegel ist gleich bereit, eine entschiedne Probe des innern Werthes anzustellen.

Ohne Sie daher, meine Herren, wegen Ihres Ernstes, wegen Ihrer Strenge zu tadeln, möchte ich in Bezug auf mein Gleichniß Sie auf gewisse mittlere Fächer aufmerksam machen, die der Künstler sowie der Liebhaber fürs gemeine Leben nicht entbehren kann.

Zu diesen Wünschen und Vorschlägen kann ich denn doch nicht unmittelbar übergehen; ich habe noch etwas in Gedanken, eigentlich auf dem Herzen. Es muß ein Bekenntniß gethan werden, das ich nicht zurückhalten kann, ohne mich Ihrer Freundschaft völlig unwerth zu fühlen. Beleidigen kann es Sie nicht, auch nicht einmal verdrießen; es sei daher gewagt! Jeder Fortschritt ist ein Wagestück, und nur durch Wagen kommt man entschieden vorwärts. Und nun hören Sie geschwind, damit Sie das, was ich zu sagen habe, nicht für wichtiger halten, als es ist!

Der Besitzer einer Sammlung, der sie, wenn er sie auch noch so gern vorweist, doch immer zu oft vorweisen muß, wird nach und nach, er sei übrigens noch so gut und harmlos, ein Wenig tückisch werden. Er sieht ganz fremde Menschen bei Gegenständen, die ihm völlig bekannt sind, aus dem Stegreife ihre Empfindungen und Gedanken äußern. Mit Meinungen über politische Verhältnisse gegen einen Fremden herauszugehen, findet sich nicht immer Veranlassung, und die Klugheit verbietet es; Kunstwerke reizen auf, und vor ihnen genirt sich Niemand; Niemand zweifelt an seiner eignen Empfindung, und daran hat man nicht Unrecht; Niemand zweifelt an der Richtigkeit seines Urtheils, und daran hat man nicht ganz Recht.

So lange ich mein Kabinet besitze, ist mir ein einziger Mann vorgekommen, der mir die Ehre anthat zu glauben, daß ich den Werth meiner Sachen zu beurtheilen wisse; er sagte zu mir: „Ich habe nur kurze Zeit; lassen Sie mich in jedem Fache das Beste, das Merkwürdigste, das Seltenste sehen!“ Ich dankte ihm, indem ich ihn versicherte, daß er der Erste sei, der so verfahre, und ich hoffe, sein Zutrauen hat ihn nicht gereut; wenigstens schien er äußerst zufrieden von mir zu gehen. Ich will eben nicht sagen, daß er ein besonderer Kenner oder Liebhaber gewesen wäre; auch zeigte vielleicht eben sein Betragen von einer gewissen Gleichgiltigkeit, ja vielleicht ist uns ein Mann interessanter, der einen einzelnen Theil liebt, als Der, der das Ganze

nur schätzt; genug, Dieser verdiente erwähnt zu werden, weil er der Erste war und der Letzte blieb, dem meine heimliche Tücke nichts anhaben konnte.

Denn auch Sie, meine Herren, daß ich es nur gestehe, haben meiner stillen Schadenfreude einige Nahrung gegeben, ohne daß meine Verehrung, meine Liebe für sie dadurch gelitten hätte. Nicht allein, daß ich Ihnen die Mädchen aus dem Gesicht brachte — verzeihen Sie, ich mußte heimlich lächeln, wenn Sie von dem Antikenschrank, von den Bronzen, die wir eben durchsahen, immer nach der Thüre schielten, die aber nicht wieder aufgehen wollte. Die Kinder waren verschwunden und hatten den Frühstückswein mit den Zwiebacken stehen lassen; mein Wink hatte sie entfernt; denn ich wollte meinen Alterthümern eine ungetheilte Aufmerksamkeit verschaffen. Verzeihen Sie dieses Bekenntniß, und erinnern Sie sich, daß ich Sie des andern Morgens möglichst entschädigte, indem ich Ihnen im Gartenhause nicht allein die gemalten, sondern auch die lebendigen Familienbilder vorstellte und Ihnen bei einer reizenden Aussicht auf die Gegend das Vergnügen einer fröhlichen Unterhaltung verschaffte. — Nicht allein, sagte ich — und muß wol, da mir diese lange Einschaltung meine Periode verdorben hat, sie wieder anders anfangen.

Sie erzeigten mir bei Ihrem Eintritt auch eine besondere Ehre, indem Sie anzunehmen schienen, daß ich Ihrer Meinung sei, daß ich diejenigen Kunstwerke, welche Sie ausschließlich schätzten, auch vorzüglich zu schätzen wisse, und ich kann wol sagen, meistens trafen unsere Urtheile zusammen; hie und da glaubte ich eine leidenschaftliche Vorliebe, auch wol ein Vorurtheil zu entdecken; ich ließ es hingehen und verdankte Ihnen die Aufmerksamkeit auf verschiedene unscheinbare Dinge, deren Werth ich unter der Menge übersehen hatte.

Nach Ihrer Abreise blieben Sie ein Gegenstand unserer Gespräche; wir verglichen Sie mit andern Fremden, die bei uns eingesprochen hatten, und wurden dadurch auf eine allgemeinere Vergleichung unserer Besuche geleitet. Wir fanden eine große Verschiedenheit der Liebhabereien und Gesinnungen; doch zeigten sich gewisse Neigungen mehr oder weniger in verschiedenen Personen wieder; wir fingen an, die ähnlichen wieder zusammenzustellen, und das Buch, worin die Namen aufgezeichnet sind, half der Erinnerung nach. Auch für die Zukunft war unsere Tücke in Aufmerksamkeit verwandelt; wir beobachteten

unsere Gäste genauer und rangirten sie zu den übrigen Gruppen.

Ich habe immer wir gesagt; denn ich zog meine Mädchen diesmal wie immer mit ins Geschäft. Julie war besonders thätig und hatte viel Glück, ihre Leute gleich recht zu placiren; denn es ist den Frauen angeboren, die Neigungen der Männer genau zu kennen. Doch gedachte Karoline solcher Freunde nicht zum Besten, welche die schönen und seltnen Stücke englischer Schwarzer-Kunst, womit sie ihr stilles Zimmer ausgeschmückt hatte, nicht recht lebhaft preisen wollten. Darunter gehörten denn auch Sie, ohne daß Ihnen dieser Mangel der Empfänglichkeit bei dem guten Kinde viel geschadet hätte.

Liebhaber von unserer Art — denn es ist doch natürlich, daß wir von denen zuerst sprechen — finden sich, genau betrachtet, gar manche, wenn man ein Wenig Vorurtheil auf oder ab, mehr oder weniger Lebhaftigkeit oder Bedacht, Biegsamkeit oder Strenge nicht eben in Anschlag bringt, und deswegen hoffe ich günstig für Ihre Propyläen, nicht allein weil ich gleichgesinnte Personen vermuthe, sondern weil ich wirklich gleichgesinnte Personen kenne.

Wenn ich also in diesem Sinne Ihren Ernst in der Kunst, Ihre Strenge gegen Künstler und Liebhaber nicht tadeln kann, so muß ich doch in Betracht der vielerlei Menschenkinder, die Ihre Schrift lesen sollen, und wenn sie nur von Denen gelesen würde, die meine Sammlung gesehen haben, noch Einiges zum Besten der Kunst und der Kunstfreunde wünschen, und zwar einestheils, daß Sie eine gewisse heitere Liberalität gegen alle Kunstfächer zeigten, den beschränktesten Künstler und Kunstliebhaber schätzten, sobald jeder nur ohne sonderliche Anmaßung sein Wesen treibt; anderntheils aber kann ich Ihnen nicht genug Widerstreit gegen diejenigen empfehlen, die von beschränkten Ideen ausgehen und mit einer unheilbaren Einseitigkeit einen vorgezogenen und beschützten Theil der Kunst zum Ganzen machen wollen. Lassen Sie uns zu diesen Zwecken eine neue Art von Sammlung ordnen, die diesmal nicht aus Bronzen und Marmorstücken, nicht aus Elfenbein noch Silber bestehen soll, sondern worin der Künstler, der Kenner und besonders der Liebhaber sich selbst wiederfinde.

Freilich kann ich Ihnen nur den leichtesten Entwurf senden; Alles, was Resultat ist, zieht sich ins Enge zusammen, und mein Brief ist ohnehin schon lang genug. Meine Einleitung ist

ausführlich, und meinen Schluß sollen Sie mir selbst ausführen helfen.

Unsere kleine Akademie richtete, wie es gewöhnlich geschieht, erst spät ihre Aufmerksamkeit auf sich selbst, und bald fanden wir in unserer Familie fast für alle die verschiedenen Gruppen einen Gesellschafter.

Es giebt Künstler und Liebhaber, welche wir die Nachahmer genannt haben; und wirklich ist die eigentliche Nachahmung, auf einen hohen und schätzbaren Punkt getrieben, ihr einziger Zweck, ihre höchste Freude; mein Vater und mein Schwager gehörten dazu, und die Liebhaberei des Einen sowie die Kunst des Andern ließ in diesem Fache fast nichts weiter übrig. Die Nachahmung kann nicht ruhen, bis sie die Abbildung wo möglich an die Stelle des Abgebildeten setzt.

Weil nun hierzu eine große Genauigkeit und Reinlichkeit erfordert wird, so steht ihnen eine andere Klasse nah, welche wir die Punktirer genannt haben; bei diesen ist die Nachbildung nicht das Vorzüglichste, sondern die Arbeit. Ein solcher Gegenstand scheint ihnen der liebste, bei dem sie die meisten Punkte und Striche anbringen können. Bei diesen wird Ihnen die Liebhaberei meines Oheims sogleich einfallen. Ein Künstler dieser Art strebt gleichsam den Raum ins Unendliche zu füllen und uns sinnlich zu überzeugen, daß man die Materie ins Unendliche theilen könne. Sehr schätzbar erscheint dieses Talent, wenn es das Bildniß einer würdigen, einer werthen Person dergestalt ins Kleine bringt, daß wir das, was unser Herz als ein Kleinod erkennt, auch vor unserm Auge mit allen seinen äußern Eigenschaften, neben und mit Kleinodien erscheinen sehen. — Auch hat die Naturgeschichte solchen Männern viel zu verdanken.

Als wir von dieser Klasse sprachen, mußte ich mir wol selbst einfallen, der ich mit meiner frühern Liebhaberei eigentlich ganz im Gegensatze mit Jenen stand. Alle Diejenigen, die mit wenigen Strichen zu viel leisten wollen, wie die Vorigen mit vielen Strichen und Punkten oft vielleicht zu wenig leisten, nannten wir Skizzisten. Hier ist nämlich nicht die Rede von Meistern, welche den allgemeinen Entwurf zu einem Werke, das ausgeführt werden soll, zu eigner und fremder Beurtheilung erst hinschreiben; denn diese machen erst eine Skizze; Skizzisten nennt man aber Diejenigen mit Recht, welche ihr Talent nicht weiter als zu Entwürfen ausbilden und also nie das Ende der

Kunst, die Ausführung, erreichen, so wie der Punktirer den wesentlichen Anfang der Kunst, die Erfindung, das Geistreiche oft nicht gewahr wird. Der Skizzist hat dagegen meist zu viel Imagination; er liebt sich poetische, ja phantastische Gegenstände und ist immer ein Bißchen übertrieben im Ausdruck. Selten fällt er in den Fehler, zu weich oder unbedeutend zu sein; diese Eigenschaft ist vielmehr sehr oft mit einer guten Ausführung verbunden.

Für die Rubrik, in welcher das Weiche, das Gefällige, das Anmuthige herrschend ist, hat sich Karoline sogleich erklärt und feierlich protestirt, daß man dieser Klasse keinen Spitznamen geben möge; Julie hingegen überläßt sich und ihre Freunde, die poetisch geistreichen Skizzisten und Ausführer, dem Schicksal und einem strengern oder liberalern Urtheil.

Von den Weichlichen kamen wir natürlicherweise auf die Holzschnitte und Kupferstiche der frühern Meister, deren Werke ungeachtet ihrer Strenge, Härte und Steifheit uns durch einen gewissen derben und sichern Charakter noch immer erfreuen.

Dann fielen uns noch verschiedene Arten ein, die aber vielleicht schon in die vorigen eingetheilt werden können, als da sind Karrikaturzeichner, die nur das bedeutend Widerwärtige, physisch und moralisch Häßliche heraussuchen, Improvisatoren, die mit großer Geschicklichkeit und Schnelligkeit Alles aus dem Stegreif entwerfen, gelehrte Künstler, deren Werke man nicht ohne Kommentar versteht, gelehrte Liebhaber, die auch das einfachste, natürlichste Werk nicht ohne Kommentar lassen können, und was noch Andere mehr waren, davon ich künftig mehr sagen will; für diesmal aber schließe ich mit dem Wunsche, daß das Ende meines Briefs, wenn es Ihnen Gelegenheit giebt, sich über meine Anmaßung lustig zu machen, Sie mit dem Anfange desselben versöhnen möge, wo ich mich vermaß, einige liebenswürdige Schwachheiten geschätzter Freunde zu belächeln. Geben Sie mir das Gleiche zurück, wenn Ihnen mein Unterfangen nicht widerwärtig scheint! Schelten Sie mich, zeigen Sie mir auch meine Eigenheiten im Spiegel! Sie vermehren dadurch den Dank, nicht aber die Anhänglichkeit

Ihres ewig verbundenen.

Fünfter Brief.

Die Heiterkeit Ihrer Antwort bürgt mir, daß Sie mein Brief in der besten Stimmung angetroffen und Ihnen diese herrliche Gabe des Himmels nicht verkümmert hat; auch mir waren Ihre Blätter ein angenehmes Geschenk in einem angenehmen Augenblick.

Wenn das Glück viel öfter allein und viel seltner in Gesellschaft kommt als das Unglück, so habe ich diesmal eine Ausnahme von der Regel erfahren; erwünschter und bedeutender hätten mir Ihre Blätter nicht kommen können, und Ihre Anmerkungen zu meinen wunderlichen Klassifikationen hätten nicht leicht geschwinder Frucht gebracht als eben in dem Augenblick, da sie wie ein schon keimender Same in ein fruchtbares Erdreich fielen. Lassen Sie mich also die Geschichte des gestrigen Tages erzählen, damit Sie erfahren, was für ein neuer Stern mir aufging, mit welchem das Gestirn Ihres Briefs in eine so glückliche Konjunktion tritt.

Gestern meldete sich bei uns ein Fremder an, dessen Name mir nicht unbekannt, der mir als ein guter Kenner gerühmt war. Ich freuete mich bei seinem Eintritt, machte ihn mit meinen Besitzungen im Allgemeinen bekannt, ließ ihn wählen und zeigte vor. Ich bemerkte bald ein sehr gebildetes Auge für Kunstwerke, besonders für die Geschichte derselben. Er erkannte die Meister sowie ihre Schüler, bei zweifelhaften Bildern wußte er die Ursachen seines Zweifels sehr gut anzugeben, und seine Unterhaltung erfreute mich sehr.

Vielleicht wäre ich hingerissen worden, mich gegen ihn lebhafter zu äußern, wenn nicht der Vorsatz, meinen Gast auszuhorchen, mir gleich beim Eintritt eine ruhigere Stimmung gegeben hätte. Viele seiner Urtheile trafen mit den meinigen zusammen; bei manchen mußte ich sein scharfes und geübtes Auge bewundern. Das Erste, was mir an ihm besonders auffiel, war ein entschiedener Haß gegen alle Manieristen. Es that mir für einige meiner Lieblingsbilder leid, und ich war um desto mehr aufgefordert zu untersuchen, aus welcher Quelle eine solche Abneigung wol fließen möchte.

Mein Gast war spät gekommen, und die Dämmerung verhinderte uns, weiter zu sehen; ich zog ihn zu einer kleinen Kollation, zu der unser Philosoph eingeladen war; denn dieser

hat sich mir seit einiger Zeit genähert; wie das kommt, muß ich Ihnen im Vorbeigehen sagen.

Glücklicherweise hat der Himmel, der die Eigenheiten der Männer voraussah, ein Mittel bereitet, das sie ebenso oft verbindet als entzweit; mein Philosoph ward von Juliens Anmuth, die er als Kind verlassen hatte, getroffen. Eine richtige Empfindung legte ihm auf, den Oheim sowie die Nichte zu unterhalten, und unser Gespräch verweilt nun gewöhnlich bei den Neigungen, bei den Leidenschaften des Menschen.

Ehe wir noch Alle beisammen waren, ergriff ich die Gelegenheit, meine Manieristen gegen den Fremden in Schutz zu nehmen. Ich sprach von ihrem schönen Naturell, von der glücklichen Uebung ihrer Hand und ihrer Anmuth; doch setzte ich, um mich zu verwahren, hinzu: „Dies will ich Alles nur sagen, um eine gewisse Duldung zu entschuldigen, wenn ich gleich zugebe, daß die hohe Schönheit, das höchste Prinzip und der höchste Zweck der Kunst freilich noch etwas ganz Anders sei."

Mit einem Lächeln, das mir nicht ganz gefiel, weil es eine besondere Gefälligkeit gegen sich selbst und eine Art Mitleiden gegen mich auszudrücken schien, erwiderte er darauf: „Sie sind denn also auch den hergebrachten Grundsätzen getreu, daß Schönheit das letzte Ziel der Kunst sei?"

„Mir ist kein höheres bekannt," versetzte ich darauf.

„Können Sie mir sagen, was Schönheit sei?" rief er aus.

„Vielleicht nicht!" versetzte ich; „aber ich kann es Ihnen zeigen. Lassen Sie uns, auch allenfalls noch bei Licht, einen sehr schönen Gipsabguß des Apoll, einen sehr schönen Marmorkopf des Bacchus, den ich besitze, noch geschwind anblicken, und wir wollen sehen, ob wir uns nicht vereinigen können, daß sie schön seien."

„Ehe wir an diese Untersuchung gehen," versetzte er, „möchte es wol nöthig sein, daß wir das Wort Schönheit und seinen Ursprung näher betrachten. Schönheit kommt von Schein; sie ist ein Schein und kann als das höchste Ziel der Kunst nicht gelten; das vollkommen Charakteristische nur verdient schön genannt zu werden; ohne Charakter giebt es keine Schönheit."

Betroffen über diese Art, sich auszudrücken, versetzte ich: „Zugegeben, aber nicht eingestanden, daß das Schöne charakteristisch sein müsse, so folgt doch nur daraus, daß das Charakteristische dem Schönen allenfalls zu Grunde liege,

keineswegs aber, daß es Eins mit dem Charakteristischen sei. Der Charakter verhält sich zum Schönen wie das Skelett zum lebendigen Menschen. Niemand wird leugnen, daß der Knochenbau zum Grunde aller hoch organisirten Gestalt liege; er begründet, er bestimmt die Gestalt, er ist aber nicht die Gestalt selbst, und noch weniger bewirkt er die letzte Erscheinung, die wir als Inbegriff und Hülle eines organischen Ganzen Schönheit nennen."

„Auf Gleichnisse kann ich mich nicht einlassen," versetzte der Gast, „und aus Ihren Worten selbst erhellet, daß die Schönheit etwas Unbegreifliches oder die Wirkung von etwas Unbegreiflichem sei. Was man nicht begreifen kann, das ist nicht; was man mit Worten nicht klar machen kann, das ist Unsinn."

Ich. Können Sie denn die Wirkung, die ein farbiger Körper auf Ihr Auge macht, mit Worten klar ausdrücken?

Er. Das ist wieder eine Instanz, auf die ich mich nicht einlassen kann. Genug, was Charakter sei, läßt sich nachweisen. Sie finden die Schönheit nie ohne Charakter; denn sonst würde sie leer und unbedeutend sein. Alles Schöne der Alten ist blos charakteristisch, und blos aus dieser Eigenthümlichkeit entsteht die Schönheit.

Unser Philosoph war gekommen und hatte sich mit den Nichten unterhalten; als er uns eifrig sprechen hörte, trat er hinzu, und mein Gast, durch die Gegenwart eines neuen Zuhörers gleichsam angefeuert, fuhr fort:

„Das ist eben das Unglück, wenn gute Köpfe, wenn Leute von Verdienst solche falsche Grundsätze, die nur einen Schein von Wahrheit haben, immer allgemeiner machen; Niemand spricht sie lieber nach, als wer den Gegenstand nicht kennt und versteht. So hat uns Lessing den Grundsatz aufgebunden, daß die Alten nur das Schöne gebildet; so hat uns Winckelmann mit der stillen Größe der Einfalt und Ruhe eingeschläfert, anstatt daß die Kunst der Alten unter allen möglichen Formen erscheint; aber die Herren verweilen nur bei Jupiter und Juno, bei den Genien und Grazien, und verhehlen die unedlen Körper und Schädel der Barbaren, die struppichten Haare, den schmutzigen Bart, die dürren Knochen, die runzlichte Haut des entstellten Alters, die vorliegenden Adern und die schlappen Brüste."

„Um Gottes willen!" rief ich aus, „giebt es denn aus der guten Zeit der alten Kunst selbstständige Kunstwerke, die solche abscheuliche Gegenstände vollendet darstellen, oder sind es nicht

vielmehr untergeordnete Werke, Werke der Gelegenheit, Werke der Kunst, die sich nach äußern Absichten bequemen muß, die im Sinken ist?"

Er. Ich gebe Ihnen ein Verzeichniß, und Sie mögen selbst untersuchen und urtheilen. Aber daß Laokoon, daß Niobe, daß Dirce mit ihren Stiefsöhnen*) selbstständige Kunstwerke sind, werden Sie mir nicht leugnen. Treten Sie vor den Laokoon, und sehen Sie die Natur in voller Empörung und Verzweiflung, den letzten erstickenden Schmerz, krampfartige Spannung, wüthende Zuckung, die Wirkung eines ätzenden Gifts, heftige Gährung, stockenden Umlauf, erstickende Pressung und paralytischen Tod!

Der Philosoph**) schien mich mit Verwunderung anzusehen, und ich versetzte: „Man schaudert, man erstarrt nur vor der bloßen Beschreibung. Fürwahr, wenn es sich mit der Gruppe Laokoon's so verhält, was will aus der Anmuth werden, die man sogar darin sowie in jedem ächten Kunstwerke finden will? Doch ich will mich darein nicht mischen; machen Sie das mit den Verfassern der Propyläen aus, welche ganz der entgegengesetzten Meinung sind."

„Das wird sich schon geben," versetzte mein Gast; „das ganze Alterthum spricht mir zu; denn wo wüthet Schrecken und Tod entsetzlicher als bei den Darstellungen der Niobe?"

Ich erschrak über eine solche Assertion; denn ich hatte noch kurz vorher freilich nur die Kupfer im Fabroni gesehen, den ich sogleich herbeiholte und aufschlug. „Ich finde keine Spur vom wüthenden Schrecken des Todes, vielmehr in den Statuen die höchste Subordination der tragischen Situation unter die höchsten Ideen von Würde, Hoheit, Schönheit, gemäßigtem Betragen. Ich sehe hier überall den Kunstzweck, die Glieder zierlich und anmuthig erscheinen zu lassen. Der Charakter erscheint

---

*) Die Gruppe des Farnesischen Stiers. Zethos und Amphion suchen den Stier, auf dem ihre Mutter Antiope festgebunden ist, zu bändigen, um sie zu retten, nachher aber Dirce an ihre Stelle treten zu lassen.

**) Unter dem Philosophen ist Schiller zu denken, unter dem angeführten Charakteristiker der Hofrath Hirt aus Berlin, der im Juli 1797 in Weimar war und mit Goethe viele Gespräche über Kunst führte. (Vgl. Schuchardt, Goethe's Kunstsammlungen, II. S. 47).

nur noch in den allgemeinsten Linien, welche durch die Werke gleichsam wie ein geistiger Knochenbau durchgezogen sind."

Er. Lassen Sie uns zu den Basreliefen übergehen, die wir am Ende des Buches finden! —

Wir schlugen sie auf.

Ich. Von allem Entsetzlichen, aufrichtig gesagt, sehe ich auch hier nicht das Mindeste. Wo wüthen Schrecken und Tod? Hier sehe ich nur Figuren, mit solcher Kunst durch einander bewegt, so glücklich gegen einander gestellt oder gestreckt, daß sie, indem sie mich an ein trauriges Schicksal erinnern, mir zugleich die angenehmste Empfindung geben. Alles Charakteristische ist gemäßigt, alles natürlich Gewaltsame ist aufgehoben, und so möchte ich sagen: Das Charakteristische liegt zum Grunde, auf ihm ruhen Einfalt und Würde; das höchste Ziel der Kunst ist Schönheit und ihre letzte Wirkung Gefühl der Anmuth.

Das Anmuthige, das gewiß nicht unmittelbar mit dem Charakteristischen verbunden werden kann, fällt besonders bei diesem Sarkophagen in die Augen. Sind die todten Töchter und Söhne der Niobe nicht hier als Zierrathen geordnet? Es ist die höchste Schwelgerei der Kunst! Sie verziert nicht mehr mit Blumen und Früchten, sie verziert mit menschlichen Leichnamen, mit dem größten Elend, das einem Vater, das einer Mutter begegnen kann, eine blühende Familie auf einmal vor sich hingerafft zu sehen. Ja, der schöne Genius, der mit gesenkter Fackel bei dem Grabe steht, hat hier bei dem erfindenden, bei dem arbeitenden Künstler gestanden und ihm zu seiner irdischen Größe eine himmlische Anmuth zugehaucht.

Mein Gast sah mich lächelnd an und zuckte die Achseln. „Leider," sagte er, als ich geendigt hatte, „leider sehe ich wol, daß wir nicht einig werden können. Wie Schade, daß ein Mann von Ihren Kenntnissen, von Ihrem Geist nicht einsehen will, daß das Alles nur leere Worte sind und daß Schönheit und Ideal einem Manne von Verstand als ein Traum erscheinen muß, den er freilich nicht in die Wirklichkeit versetzen mag, sondern vielmehr widerstrebend findet!"

Mein Philosoph schien während des letzten Theiles unsers Gespräches etwas unruhig zu werden, so gelassen und gleichgiltig er den Anfang anzuhören schien; er rückte den Stuhl, bewegte ein paar Mal die Lippen und fing, als es eine Pause gab, zu reden an.

Doch was er vorbrachte, mag er Ihnen selbst überliefern!

Er ist diesen Morgen bei Zeiten wieder da; denn seine Theilnahme an dem gestrigen Gespräch hat auf einmal die Schalen unserer wechselseitigen Entfernung abgestoßen, und ein paar hübsche Pflanzen im Garten der Freundschaft zeigen sich.

Diesen Morgen geht noch eine Post, womit ich die gegenwärtigen Blätter abschicke, über denen ich schon einige Patienten versäumt habe, weshalb ich Verzeihung vom Apoll, insofern er sich um Aerzte und Künstler zugleich bekümmert, erwarten darf.

Diesen Nachmittag haben wir noch sonderbare Scenen zu erwarten. Unser Charakteristiker kommt wieder; zugleich haben sich noch ein halb Dutzend Fremde anmelden lassen; die Jahrszeit ist reizend und Alles in Bewegung.

Gegen diese Gesellschaft haben wir einen Bund gemacht, Julie, der Philosoph und ich; es soll uns keine von ihren Eigenheiten entgehen.

Doch hören Sie erst den Schluß unserer gestrigen Disputation und empfangen nur noch einen lebhaftern Gruß von

Ihrem

zwar diesmal eilfertigen, doch immer beständigen, treuen Freund und Diener.

Sechster Brief.

Unser würdiger Freund läßt mich an seinem Schreibtisch niedersitzen, und ich danke ihm sowol für dieses Vertrauen als für den Anlaß, den er mir giebt, mich mit Ihnen zu unterhalten. Er nennt mich den Philosophen; er würde mich den Schüler nennen, wenn er wüßte, wie sehr ich mich zu bilden, wie sehr ich zu lernen wünsche. Doch leider hat man schon vor den Menschen, wenn man sich nur auf gutem Wege glaubt, ein anmaßliches Ansehen.

Daß ich gestern Abend mich in ein Gespräch über bildende Kunst lebhaft einmischte, da mir das Anschauen derselben fehlt und ich nur einige literarische Kenntnisse davon besitze, werden Sie mir verzeihen, wenn Sie meine Relation vernehmen und daraus ersehen, daß ich blos im Allgemeinen geblieben bin, daß ich mein Befugniß mitzureden mehr auf einige Kenntniß der alten Poesie gegründet habe.

Ich will nicht leugnen, daß die Art, wie der Gegner mit

meinem Freunde verfuhr, mich entrüstete. Ich bin noch jung, entrüste mich vielleicht zur Unzeit und verdiene um desto weniger den Titel eines Philosophen. Die Worte des Gegners griffen mich selbst an; denn wenn der Kenner, der Liebhaber der Kunst das Schöne nicht aufgeben darf, so muß der Schüler der Philosophie sich das Ideal nicht unter die Hirngespinnste verweisen lassen.

Nun, so viel ich mich erinnere, wenigstens den Faden und den allgemeinen Inhalt des Gesprächs!

Ich. Erlauben Sie, daß ich auch ein Wort einrede!

Der Gast (etwas schnöde). Von Herzen gern, und wo möglich nichts von Luftbildern!

Ich. Von der Poesie der Alten kann ich einige Rechenschaft geben, von der bildenden Kunst habe ich wenige Kenntniß.

Der Gast. Das thut mir leid. So werden wir wol schwerlich näher zusammenkommen.

Ich. Und doch sind die schönen Künste nahe verwandt; die Freunde der verschiedensten sollten sich nicht mißverstehn.

Oheim. Lassen Sie hören!

Ich. Die alten Tragödienschreiber verfuhren mit dem Stoff, den sie bearbeiteten, völlig wie die bildenden Künstler, wenn anders diese Kupfer, welche die Familie der Niobe vorstellen, nicht ganz vom Original abweichen.

Gast. Sie sind leidlich genug; sie geben nur einen unvollkommenen, nicht einen falschen Begriff.

Ich. Nun, dann können wir sie insofern zum Grunde legen.

Oheim. Was behaupten Sie von dem Verfahren der alten Tragödienschreiber?

Ich. Sie wählten sehr oft, besonders in der ersten Zeit, unerträgliche Gegenstände, unleidliche Begebenheiten.

Gast. Unerträglich wären die alten Fabeln?

Ich. Gewiß! Ungefähr wie Ihre Beschreibung des Laokoon.

Gast. Diese finden Sie also unerträglich?

Ich. Verzeihen Sie — nicht Ihre Beschreibung, sondern das Beschriebene.

Gast. Also das Kunstwerk?

Ich. Keineswegs, aber das, was Sie darin gesehen haben, die Fabel, die Erzählung, das Skelett, das, was Sie charakteristisch nennen. Denn wenn Laokoon wirklich so vor unsern

Augen stünde, wie Sie ihn beschreiben, so wäre er werth, daß er den Augenblick in Stücken geschlagen würde.

Gast. Sie drücken sich stark aus.

Ich. Das ist wol Einem wie dem Andern erlaubt.

Oheim. Nun also zu dem Trauerspiele der Alten!

Gast. Zu den unerträglichen Gegenständen!

Ich. Ganz recht, aber auch zu der Alles erträglich, leidlich, schön, anmuthig machenden Behandlung.

Gast. Das geschähe denn also wol durch Einfalt und stille Größe?

Ich. Wahrscheinlich.

Gast. Durch das mildernde Schönheitsprinzip?

Ich. Es wird wol nicht anders sein!

Gast. Die alten Tragödien wären also nicht schrecklich?

Ich. Nicht leicht, so viel ich weiß, wenn man den Dichter selbst hört. Freilich, wenn man in der Poesie nur den Stoff erblickt, der dem Gedichteten zum Grund liegt, wenn man vom Kunstwerke spricht, als hätte man an seiner Statt die Begebenheiten in der Natur erfahren, dann lassen sich wol sogar Sophokleische Tragödien als ekelhaft und abscheulich darstellen.

Gast. Ich will über Poesie nicht entscheiden.

Ich. Und ich nicht über bildende Kunst.

Gast. Ja, es ist wol das Beste, daß Jeder in seinem Fache bleibt.

Ich. Und doch giebt es einen allgemeinen Punkt, in welchem die Wirkungen aller Kunst, redender sowol als bildender, sich sammeln, aus welchem alle ihre Gesetze ausfließen.

Gast. Und dieser wäre?

Ich. Das menschliche Gemüth.

Gast. Ja, ja, es ist die Art der neuen Herren Philosophen, alle Dinge auf ihren eignen Grund und Boden zu spielen, und bequemer ist es freilich, die Welt nach der Idee zu modeln, als seine Vorstellungen den Dingen zu unterwerfen.

Ich. Es ist hier von keinem metaphysischen Streite die Rede.

Gast. Den ich mir auch verbitten wollte.

Ich. Die Natur, will ich einmal zugeben, lasse sich unabhängig von dem Menschen denken; die Kunst bezieht sich nothwendig auf denselben; denn die Kunst ist nur durch den Menschen und für ihn.

Gast. Wozu soll das führen?

Ich. Sie selbst, indem Sie der Kunst das Charakteristische zum Ziel setzen, bestellen den Verstand, der das Charakteristische erkennt, zum Richter.

Gast. Allerdings thue ich das. Was ich mit dem Verstand nicht begreife, existirt mir nicht.

Ich. Aber der Mensch ist nicht blos ein denkendes, er ist zugleich ein empfindendes Wesen. Er ist ein Ganzes, eine Einheit vielfacher, innig verbundner Kräfte, und zu diesem Ganzen des Menschen muß das Kunstwerk reden, es muß dieser reichen Einheit, dieser einigen Mannichfaltigkeit in ihm entsprechen.

Gast. Führen Sie mich nicht in diese Labyrinthe! Denn wer vermöchte uns herauszuhelfen?

Ich. Da ist es denn freilich am Besten, wir heben das Gespräch auf, und Jeder behauptet seinen Platz.

Gast. Auf dem meinigen wenigstens stehe ich feste.

Ich. Vielleicht fände sich noch geschwind ein Mittel, daß Einer den Andern auf seinem Platze wo nicht besuchen, doch wenigstens beobachten könnte.

Gast. Geben Sie es an!

Ich. Wir wollen uns die Kunst einen Augenblick im Entstehen denken!

Gast. Gut.

Ich. Wir wollen das Kunstwerk auf dem Wege zur Vollkommenheit begleiten.

Gast. Nur auf dem Wege der Erfahrung mag ich Ihnen folgen. Die steilen Pfade der Spekulation verbitte ich mir.

Ich. Sie erlauben, daß ich ganz von vorn anfange.

Gast. Recht gern.

Ich. Der Mensch fühlt eine Neigung zu irgend einem Gegenstand, sei es ein einzelnes belebtes Wesen —

Gast. Also etwa zu diesem artigen Schooßhunde.

Julie. Komm, Bello, es ist keine geringe Ehre, als Beispiel zu einer solchen Abhandlung gebraucht zu werden.

Ich. Fürwahr, der Hund ist zierlich genug, und fühlte der Mann, den wir annehmen, einen Nachahmungstrieb, so würde er dieses Geschöpf auf irgend eine Weise darzustellen suchen. Lassen Sie aber auch seine Nachahmung recht gut gerathen, so werden wir doch nicht sehr gefördert sein; denn wir haben nun allenfalls nur zwei Bellos für einen.

Gast. Ich will nicht einreden, sondern erwarten, was hieraus entstehen soll.

Ich. Nehmen Sie an, daß dieser Mann, den wir wegen seines Talents nun schon einen Künstler nennen, sich hierbei nicht beruhigte, daß ihm seine Neigung zu eng, zu beschränkt vorkäme, daß er sich nach mehr Individuen, nach Varietäten, nach Arten, nach Gattungen umthäte, dergestalt, daß zuletzt nicht mehr das Geschöpf, sondern der Begriff des Geschöpfs vor ihm stünde und er diesen endlich durch seine Kunst darzustellen vermöchte.

Gast. Bravo! Das würde mein Mann sein. Das Kunstwerk würde gewiß charakteristisch ausfallen.

Ich. Ohne Zweifel!

Gast. Und ich würde mich dabei beruhigen und nichts weiter fordern.

Ich. Wir Andern aber steigen weiter.

Gast. Ich bleibe zurück.

Oheim. Zum Versuche gehe ich mit.

Ich. Durch jene Operation möchte allenfalls ein Kanon entstanden sein, musterhaft, wissenschaftlich schätzbar, aber nicht befriedigend fürs Gemüth.

Gast. Wie wollen Sie auch den wunderlichen Forderungen dieses lieben Gemüths genugthun?

Ich. Es ist nicht wunderlich, es läßt sich nur seine gerechten Ansprüche nicht nehmen. Eine alte Sage berichtet uns, daß die Elohim einst unter einander gesprochen: Lasset uns den Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei! Und der Mensch sagt daher mit vollem Recht: Lasset uns Götter machen, Bilder, die uns gleich seien!

Gast. Wir kommen hier schon in eine sehr dunkle Region.

Ich. Es giebt nur ein Licht, uns hier zu leuchten.

Gast. Das wäre?

Ich. Die Vernunft.

Gast. Inwiefern sie ein Licht oder ein Irrlicht sei, ist schwer zu bestimmen.

Ich. Nennen wir sie nicht, aber fragen wir uns die Forderungen ab, die der Geist an ein Kunstwerk macht! Eine beschränkte Neigung soll nicht nur ausgefüllt, unsere Wißbegierde nicht etwa nur befriedigt, unsere Kenntniß nur geordnet und beruhigt werden; das Höhere, was in uns liegt, will erweckt sein, wir wollen verehren und uns selbst als verehrungswürdig fühlen.

Gast. Ich fange an, nichts mehr zu verstehen.

Oheim. Ich aber glaube, einigermaßen folgen zu können. Wie weit ich mitgehe, will ich durch ein Beispiel zeigen. Nehmen wir an, daß jener Künstler einen Adler in Erz gebildet habe, der den Gattungsbegriff vollkommen ausdrückte; nun wollte er ihn aber auf den Zepter Jupiter's setzen. Glauben Sie, daß er dahin vollkommen passen würde?

Gast. Es käme darauf an.

Oheim. Ich sage Nein! Der Künstler müßte ihm vielmehr noch etwas geben.

Gast. Was denn?

Oheim. Das ist freilich schwer auszudrücken.

Gast. Ich vermuthe.

Ich. Und doch ließe sich vielleicht durch Annäherung etwas thun?

Gast. Nur immer zu!

Ich. Er müßte dem Adler geben, was er dem Jupiter gab, um Diesen zu einem Gott zu machen.

Gast. Und das wäre?

Ich. Das Göttliche, das wir freilich nicht kennen würden, wenn es der Mensch nicht fühlte und selbst hervorbrächte.

Gast. Ich behaupte immer meinen Platz und lasse Sie in die Wolken steigen. Ich sehe recht wohl, Sie wollen den hohen Stil der griechischen Kunst bezeichnen, den ich aber auch nur insofern schätze, als er charakteristisch ist.

Ich. Für uns ist er noch etwas mehr; er befriedigt eine hohe Forderung, die aber doch noch nicht die höchste ist.

Gast. Sie scheinen sehr ungenügsam zu sein.

Ich. Dem, der viel erlangen kann, geziemt, viel zu fordern. Lassen Sie mich kurz sein! Der menschliche Geist befindet sich in einer herrlichen Lage, wenn er verehrt, wenn er anbetet, wenn er einen Gegenstand erhebt und von ihm erhoben wird; allein er mag in diesem Zustand nicht lange verharren; der Gattungsbegriff ließ ihn kalt, das Ideale erhob ihn über sich selbst; nun aber möchte er in sich selbst wieder zurückkehren, er möchte jene frühere Neigung, die er zum Individuo gehegt, wieder genießen, ohne in jene Beschränktheit zurückzukehren, und will auch das Bedeutende, das Geisterhebende nicht fahren lassen. Was würde aus ihm in diesem Zustande werden, wenn die Schönheit nicht einträte und das Räthsel glücklich löste! Sie giebt dem Wissenschaftlichen erst Leben und Wärme, und indem sie das Bedeutende, Hohe mildert und himmlischen Reiz darüber

ausgießt, bringt sie es uns wieder näher. Ein schönes Kunstwerk hat den ganzen Kreis durchlaufen; es ist nun wieder eine Art Individuum, das wir mit Neigung umfassen, das wir uns zueignen können.

Gast. Sind Sie fertig?

Ich. Für diesmal! Der kleine Kreis ist geschlossen; wir sind wieder da, wo wir ausgegangen sind; das Gemüth hat gefordert, das Gemüth ist befriedigt, und ich habe weiter nichts zu sagen.

(Der gute Oheim ward zu einem Kranken dringend abgerufen.)

Gast. Es ist die Art der Herren Philosophen, daß sie sich hinter sonderbaren Worten wie hinter einer Aegide im Streite einherbewegen.

Ich. Diesmal kann ich wol versichern, daß ich nicht als Philosoph gesprochen habe; es waren lauter Erfahrungssachen.

Gast. Das nennen Sie Erfahrung, wovon ein Anderer nichts begreifen kann!

Ich. Zu jeder Erfahrung gehört ein Organ.

Gast. Wol ein besonderes?

Ich. Kein besonderes, aber eine gewisse Eigenschaft muß es haben.

Gast. Und die wäre?

Ich. Es muß produziren können.

Gast. Was produziren?

Ich. Die Erfahrung! Es giebt keine Erfahrung, die nicht produzirt, hervorgebracht, erschaffen wird.

Gast. Nun, das ist arg genug!

Ich. Besonders gilt es von dem Künstler.

Gast. Fürwahr, was wäre nicht ein Porträtmaler zu beneiden, was würde er nicht für Zulauf haben, wenn er seine sämmtlichen Kunden produziren könnte, ohne sie mit so mancher Sitzung zu inkommodiren!

Ich. Vor dieser Instanz fürchte ich mich gar nicht; ich bin vielmehr überzeugt, kein Porträt kann etwas taugen, als wenn es der Maler im eigentlichsten Sinne erschafft.

Gast (aufspringend). Das wird zu toll! Ich wollte, Sie hätten mich zum Besten, und das Alles wäre nur Spaß! Wie würde ich mich freuen, wenn das Räthsel sich dergestalt auflöste! Wie gern würde ich einem wackern Mann, wie Sie sind, die Hand reichen!

Ich. Leider ist es mein völliger Ernst, und ich kann mich weder anders finden noch fügen.

Gast. Nun, so dächte ich, wir reichten einander zum Abschied wenigstens die Hände, besonders da unser Herr Wirth sich entfernt hat, der doch noch allenfalls den Präsidenten bei unserer lebhaften Disputation machen konnte. Leben Sie wohl, Mademoiselle! Leben Sie wohl, mein Herr! Ich lasse morgen anfragen, ob ich wieder aufwarten darf.

So stürmte er zur Thüre hinaus, und Julie hatte kaum Zeit, ihm die Magd, die sich mit der Laterne parat hielt, nachzuschicken. Ich blieb mit dem liebenswürdigen Kinde allein. Karoline hatte sich schon früher entfernt; ich glaube, es war nicht lange hernach, als mein Gegner die reine Schönheit, ohne Charakter, für fade erklärt hatte.

„Sie haben es arg gemacht, mein Freund," sagte Julie nach einer kurzen Pause. „Wenn er mir nicht ganz Recht zu haben scheint, so kann ich Ihnen doch auch unmöglich durchaus Beifall geben; denn es war doch wol blos, um ihn zu necken, als Sie zuletzt behaupteten, der Porträtmaler müsse das Bildniß ganz eigentlich erschaffen."

„Schöne Julie," versetzte ich darauf, „wie sehr wünschte ich, mich Ihnen hierüber verständlich zu machen! Vielleicht gelingt es mir mit der Zeit! Aber Ihnen, deren lebhafter Geist sich in alle Regionen bewegt, die den Künstler nicht allein schätzt, sondern ihm gewissermaßen zuvoreilt und selbst das, was Sie nicht mit Augen gesehen, sich, als stünde es vor ihr, zu vergegenwärtigen weiß, Sie sollten am Wenigsten stutzen, wenn vom Schaffen, vom Hervorbringen die Rede ist."

Julie. Ich merke, Sie wollen mich bestechen. Es wird Ihnen leicht werden; denn ich höre Ihnen gern zu.

Ich. Lassen Sie uns vom Menschen würdig denken, und bekümmern wir uns nicht, ob es ein Wenig bizarr klingt, was wir von ihm sagen! Giebt doch Jedermann zu, daß der Poet geboren werden müsse! Schreibt nicht Jedermann dem Genie eine schaffende Kraft zu, und Niemand glaubt, dadurch eben etwas Paradoxes zu sagen! Wir leugnen es nicht von den Werken der Phantasie; aber wahrlich, der unthätige, untaugende Mensch wird das Gute, das Edle, das Schöne weder an sich noch an Andern gewahr werden. Wo käme es denn her, wenn es nicht aus uns selbst entspränge? Fragen Sie Ihr eigen Herz! Ist nicht die Handelsweise zugleich mit dem Handeln

ihm eingeboren? Ist es nicht die Fähigkeit zur guten That, die sich der guten That erfreut? Wer fühlt lebhaft ohne den Wunsch, das Gefühlte darzustellen? Und was stellen wir denn eigentlich dar, was wir nicht erschaffen, und zwar nicht etwa nur ein- für allemal, damit es da sei, sondern damit es wirke, immer wachse und wieder werde und wieder hervorbringe? Das ist ja eben die göttliche Kraft der Liebe, von der man nicht aufhört, zu singen und zu sagen, daß sie in jedem Augenblick die herrlichen Eigenschaften des geliebten Gegenstandes neu hervorbringt, in den kleinsten Theilen ausbildet, im Ganzen umfaßt, bei Tage nicht rastet, bei Nacht nicht ruht, sich an ihrem eignen Werke entzückt, über ihre eigne rege Thätigkeit erstaunt, das Bekannte immer neu findet, weil es in jedem Augenblicke, in dem süßesten aller Geschäfte wieder neu erzeugt wird. Ja, das Bild der Geliebten kann nicht alt werden; denn jeder Moment ist seine Geburtsstunde.

Ich habe heute sehr gesündigt; ich handelte gegen meinen Vorsatz, indem ich über eine Materie sprach, die ich nicht ergründet habe, und in diesem Augenblick bin ich auf dem Wege, noch strafwürdiger zu fehlen. Schweigen gebührt dem Menschen, der sich nicht vollendet fühlt; Schweigen geziemt auch dem Liebenden, der nicht hoffen darf, glücklich zu sein. Lassen Sie mich von hinnen gehen, damit ich nicht doppelt scheltenswerth sei!

Ich ergriff Juliens Hand, ich war sehr bewegt; sie hielt mich freundlich fest. Ich darf es sagen. Gebe der Himmel, daß ich mich nicht geirrt habe, daß ich mich nicht irre!

Doch ich fahre in meiner Erzählung fort. Der Oheim kam zurück. Er war freundlich genug, das an mir zu loben, was ich an mir tadelte, war zufrieden, daß meine Ideen über bildende Kunst mit den seinigen zusammenträfen. Er versprach mir in kurzer Zeit die Anschauung zu verschaffen, deren ich bedürfen könnte. Julie sagte mir scherzend auch ihren Unterricht zu, wenn ich gesprächiger, wenn ich mittheilender werden wollte — und ich fühle schon recht gut, daß sie Alles aus mir machen kann, was sie will.

Die Magd kam zurück, die dem Fremden geleuchtet hatte; sie war sehr vergnügt über seine Freigebigkeit; denn er hatte ihr ein ansehnliches Trinkgeld gegeben; noch mehr aber lobte sie seine Artigkeit; er hatte sie mit freundlichen Worten entlassen und sie obendrein schönes Kind genannt.

Ich war nun eben nicht im Humor, ihn zu schonen, und rief aus: „O ja! das kann Einem leicht passiren, der das Ideal verleugnet, daß er das Gemeine für schön erklärt!"

Julie erinnerte mich scherzend, daß Gerechtigkeit und Billigkeit auch ein Ideal sei, wornach der Mensch zu streben habe.

Es war spät geworden; der Oheim bat mich um einen Dienst, durch den ich mir zugleich selbst dienen sollte; er gab mir eine Abschrift jenes Briefes an Sie, meine Herren, worin er die verschiedenen Liebhabereien zu bezeichnen suchte; er gab mir Ihre Antwort, verlangte, daß ich Beides geschwind studiren, meine Gedanken darüber zusammenfassen und alsdann gegenwärtig sein möchte, wenn die angemeldeten Fremden sein Kabinet besuchten, um zu sehen, ob wir noch mehr Klassen entdecken und aufzeichnen könnten. Ich habe den Ueberrest der Nacht damit zugebracht und ein Schema aus dem Stegreif verfertigt, das, wo nicht gründlich, doch wenigstens lustig ist, und das für mich einen großen Werth hat, weil Julie heute früh herzlich darüber lachen konnte.

Leben Sie recht wohl! Ich merke, daß dieser Brief mit dem Briefe des guten Oheims, der noch hier auf dem Schreibtische liegt, zugleich fort kann. Nur flüchtig habe ich das Geschriebene wieder überlesen dürfen. Wie Manches wäre anders zu sagen, wie Manches besser zu bestimmen gewesen! Ja, wenn ich meinem Gefühl nachginge, so sollten diese Blätter eher ins Feuer als auf die Post. Aber wenn nur das Vollendete mitgetheilt werden sollte, wie schlecht würde es überhaupt um Unterhaltung aussehen! Indessen soll unser Gast gesegnet sein, daß er mich in eine Leidenschaft versetzte, daß er mich in eine Aufwallung brachte, die mir diese Unterhaltung mit Ihnen verschaffte und zu neuen, schönen Verhältnissen Anlaß gab.

Siebenter Brief.

Abermals ein Blatt von Juliens Hand! Sie sehen diese Federzüge wieder, von denen Sie einmal physiognomisirten, daß sie einen leicht fassenden, leicht mittheilenden, über die Gegenstände hinschwebenden Geist andeuteten.

Gewiß, diese Eigenschaften sind mir heute nöthig, wenn ich eine Pflicht erfüllen soll, die mir im eigentlichsten Sinne aufgedrungen worden; denn ich fühle mich weder dazu bestimmt

noch fähig; aber die Herren wollen es so, und da muß es ja wol geschehen.

Die Geschichte des gestrigen Tages soll ich aufzeichnen, die Personen schildern, die gestern unser Kabinet besuchten, und zuletzt Ihnen Rechenschaft von dem allerliebsten Fachwerk geben, worin künftig alle und jede Künstler und Kunstfreunde, die an einem einzelnen Theile festhalten, die sich nicht zum Ganzen erheben, eingeschachtelt und aufgestellt werden sollen. Jenes Erste, insofern es historisch ist, will ich wol übernehmen; an das Letztere kommt es heute ohnehin nicht, und morgen will ich schon sehen, wie ich diesen Auftrag ablehne.

Damit Sie nun aber wissen, wie ich gerade diesmal dazu komme, Sie zu unterhalten, so will ich Ihnen nur kürzlich erzählen, was gestern Abend beim Abschied vorgefallen.

Wir hatten lange beisammen gesessen — versteht sich der Oheim, der junge Freund, der nicht mehr als Philosoph aufgeführt sein will, und die beiden Schwestern — wir hatten uns über die Begebenheiten des Tages unterhalten, uns selbst sowie auch alle bekannten Freunde in die verschiedenen Rubriken eingetheilt. Als wir auseinandergehen wollten, fing der Oheim an: „Nun, wer giebt unsern abwesenden Freunden, die wir heute so oft zu uns gewünscht, deren wir so oft gedacht haben, nunmehr auch schnell Nachricht von den heutigen Vorfällen und von den Vorschritten, die wir in Kenntniß und Beurtheilung sowol unserer selbst als Anderer gemacht haben? An dieser Mittheilung muß es nicht fehlen, damit wir auch bald wieder etwas von dort her erhalten und so der Schneeball sich immer fortwälze und vergrößere."

Ich versetzte darauf: „Mich sollte dünken, daß dieses Geschäft nicht in bessern Händen sein könnte, als wenn unser Oheim die Geschichte des Tags aufzeichnete und unser Freund über die neue Theorie und deren Anwendung einen kurzen Aufsatz zu machen sich entschlösse."

„Eben da Sie das Wort Theorie nennen," versetzte der Freund, „muß ich schon mit Entsetzen zurücktreten und mich lossagen, so gern ich Ihnen auch in Allem gefällig sein wollte. Ich weiß nicht, was mich diese Tage von einem Fehler zum andern verleitet! Kaum habe ich mein Stillschweigen gebrochen und über bildende Kunst geschwatzt, die ich erst studiren sollte, so lasse ich mich bereden, etwas, das theoretisch scheinen könnte, über einen Gegenstand aufzusetzen, den ich nicht übersehe. Lassen

Sie mir das süße Gefühl, daß ich diese Schwachheiten aus Neigung gegen meine werthesten Freunde begangen habe; aber sparen Sie mir die Beschämung, mich mit diesen Unvollkommenheiten vor Personen sehen zu lassen, vor denen ich als ein Fremder nicht so ganz im Nachtheil erscheinen möchte!"

Hierauf versetzte sogleich der Oheim: „Was mich betrifft, so bin ich nicht im Stande, unter den ersten acht Tagen an einen Brief zu denken; meine einheimischen und auswärtigen Patienten fordern meine ganze Aufmerksamkeit; ich muß besuchen, Konsultationen schreiben, aufs Land fahren. Seht, liebe Kinder, wie Ihr zusammen übereinkommt! Ich dächte, Julie ergriffe kurz und gut die Feder, finge mit dem Historischen an und endigte mit dem Spekulativen. Sie erinnert sich des Geschehenen recht gut, und an ihren Späßen habe ich gesehen, daß sie auch im Räsonnement uns manchmal zuvorläuft. Es kommt nur auf guten Willen an, und den hat sie meist."

So ward von mir gesprochen, und so muß ich von mir schreiben. Ich vertheidigte mich, so gut ich konnte; doch mußte ich zuletzt nachgeben, und ich leugne nicht, daß ein paar gute, freundliche Worte des jungen Mannes, der, ich weiß nicht was für eine Gewalt über mich ausübt, mich eigentlich zuletzt noch determinirten.

Nun sind also meine Gedanken an Sie gerichtet, meine Herren, meine Feder eilt gleichsam zu Ihnen hin; es scheint mir, als wenn ich, indem ich schreibe, nach und nach den Weg zurücklege, der uns trennt. Schon bin ich bei Ihnen; lassen Sie mich und meine Erzählung eine freundliche Aufnahme finden!

Wir hatten gestern Mittag kaum abgegessen, als man uns schon zwei Fremde meldete; es war ein Hofmeister mit seinem jungen Herrn.

Schalkhaft gesinnt und begierig auf die Beute des Tags, eilten wir sogleich sämmtlich nach dem Kabinette. Der junge Herr war ein hübscher, stiller junger Mann, der Hofmeister hatte nicht eben feine, aber doch gute Sitten. Nach dem gewöhnlichen allgemeinen Eingang sah er sich unter den Gemälden um, bat sich die Erlaubniß aus, die vorzüglichsten schriftlich anzumerken. Mein Oheim zeigte ihm gutmüthig die besten Stücke jedes Zimmers; der Fremde notirte sich mit einigen Worten den Namen des Malers und den Gegenstand; dabei wünschte er zu wissen, wie viel das Stück gekostet haben möchte, wie viel

es wol allenfalls an baarem Gelde werth sei, worin man ihm denn, wie natürlich, nicht immer willfahren konnte. Der junge Herr war mehr nachdenklich als aufmerksam; er schien bei einsamen Landschaften, felsigen Gegenden und Wasserfällen am Meisten zu verweilen.

Nun kam auch der Gast des vorigen Tages, den ich künftig den Charakteristiker nennen werde. Er war heiter und guter Laune, scherzte mit dem Oheim und dem Freunde über den gestrigen Streit und versicherte, daß er sie noch zu bekehren hoffe. Der Oheim führte ihn, gleich gesprächig, vor ein interessantes Gemälde; der Freund schien düster und verdrießlich, worüber er von mir ausgescholten wurde. Er gestand, daß ihn die Behaglichkeit seines Gegners einen Augenblick verstimmt habe, und versprach mir, heiter zu sein.

Wir konnten bemerken, daß der Oheim mit seinem Gaste sich recht behaglich unterhielt, als eine Dame hereintrat mit zwei Reisegefährten. Wir Mädchen, die wir uns in Erwartung dieses Besuches zum Besten geputzt hatten, eilten ihr sogleich entgegen und hießen sie willkommen. Sie war freundlich und gesprächig, und ein gewisser Ernst befremdete uns nicht, der ihrem Stand und ihrem Alter angemessen war. Um einen Kopf kleiner als meine Schwester und ich, schien sie doch auf uns herabzusehen und sich der Superiorität ihres Geistes und ihrer Erfahrungen zu freuen.

Wir fragten sie, was sie zu sehen beliebe. Sie versicherte, daß sie in einer Galerie, in einem Kabinet am Liebsten allein herumgehe, sich ihren Gefühlen zu überlassen. Wir überließen sie ihren Gefühlen und hielten uns in einer anständigen Entfernung.

Als ich hörte, daß sie über einige niederländische Bilder und deren unedle Gegenstände sich gegen ihren Begleiter mit Tadel herausließ, glaubte ich meine Sache recht gut zu machen, indem ich ein Kästchen auf die Staffelei hob, worin sich eine köstliche liegende Venus befindet. Man ist über den Meister nicht einig, aber einig, daß sie vortrefflich sei. Ich öffnete die Thüren und bat sie, ins rechte Licht zu treten. Jedoch wie übel kam ich an! Kaum hatte sie einen Blick auf die Tafel geworfen, als sie die Augen niederschlug und mich alsdann sogleich mit einigem Unwillen ansah.

„Ich hätte,“ rief sie aus, „von einem jungen bescheidenen

Mädchen nicht erwartet, daß sie mir einen solchen Gegenstand gelassen vor die Augen stellen würde."

„Wie so?" fragte ich.

„Und Sie können fragen!" versetzte die Dame.

Ich nahm mich zusammen und sagte mit scheinbarer Naivetät: „Gewiß, gnädige Frau, ich sehe nicht ein, warum ich Ihnen dieses Bild nicht vorstellen sollte; vielmehr, indem ich diesen Schatz unserer Sammlung, den man gewöhnlich nur erst spät zeigt, gleich vom Anfang vorstelle, glaubte ich einen Beweis meiner Achtung abzulegen."

Die Dame. Also diese Nacktheit beleidiget Sie nicht?

Julie. Ich wüßte nicht, wie mich das Schönste beleidigen sollte, was das Auge sehen kann; und überdies ist mir der Gegenstand nicht fremd, ich habe ihn von Jugend auf gesehen.

Dame. Ich kann die Erzieher nicht loben, die solche Gegenstände nicht vor Ihren Augen verheimlichten.

Julie. Um Vergebung, wie hätten sie das sollen, und wie hätten sie's gekonnt? Man lehrte mich die Naturgeschichte, man zeigte mir die Vögel in ihren Federn, die Thiere in ihren Fellen, man erließ mir die Schuppen der Fische nicht; und man hätte mir sollen ein Geheimniß aus der Gestalt des Menschen machen, wohin Alles weist, deutet und drängt! Sollte das wol möglich gewesen sein? Gewiß, hätte man mir alle Menschen mit Kutten zugedeckt, mein Geist hätte nicht eher gerastet und geruht, bis ich mir eine menschliche Gestalt selbst erfunden hätte. Und bin ich nicht auch ein Mädchen? Wie kann man den Menschen vor dem Menschen verheimlichen? Und ist es nicht eine gute Schule der Bescheidenheit, wenn man uns, die wir uns überhaupt noch immer für hübsch genug halten, das wahre Schöne kennen lehrt?

Dame. Die Demuth wirkt eigentlich von innen heraus, Mademoiselle, und die reine Bescheidenheit braucht keinen äußern Anlaß. Auch gehört es, dünkt mich, zu den Tugenden eines Frauenzimmers, wenn man seine Neugierde bezähmen lernt, wenn man seinen Vorwitz zu bändigen weiß und ihn wenigstens von Gegenständen ablenkt, die in so manchem Sinne gefährlich werden können.

Julie. Es kann Menschen geben, gnädige Frau, die zu solchen negativen Tugenden bildsam sind. Was meine Erziehung betrifft, so müßten Sie darüber meinen werthen Oheim tadeln. Er sagte mir oft, da ich anfangen konnte, über mich

selbst zu denken: „Gewöhne Dich ans freie Anschauen der Natur! Sie wird Dir immer ernsthafte Betrachtungen erwecken, und die Schönheit der Kunst möge die Empfindungen heiligen, die daraus entstehen!"

Die Dame wendete sich um und sprach Englisch zu ihrem stummen Begleiter. Sie schien, wie mir es vorkam, mit meiner Freiheit nicht ganz zufrieden; sie kehrte sich um, und da sie nicht weit von einer Verkündigung stand, so begleitete ich sie dahin. Sie betrachtete das Bild mit Aufmerksamkeit und bewunderte zuletzt die Flügel des Engels und deren besonders natürliche Abbildung.

Nachdem sie sich lange dabei aufgehalten, eilte sie endlich zu einem Ecce Homo, bei dem sie mit Entzücken verweilte. Da mir aber diese leidende Miene keineswegs wohlthätig ist, suchte ich Karolinen an meine Stelle zu schieben; ich winkte ihr, und sie verließ den jungen Baron, mit dem sie im Fenster stand und der eben ein Blatt Papier wieder einsteckte.

Auf meine Frage, womit sie dieser junge Herr unterhalten habe, versetzte sie: „Er hat mir Gedichte an seine Geliebte vorgelesen, Lieder, die er auf Reisen aus der größten Entfernung an sie gerichtet. Die Verse sind recht hübsch," sagte Karoline; „laß Dir sie nur auch zeigen!"

Ich fand keine Ursache, ihn zu unterhalten; denn er war eben zur Dame getreten und hatte sich ihr als ein weitläufiger Verwandter vorgestellt. Sie kehrte, wie billig, dem Herrn Christus sogleich den Rücken, um den Herrn Vetter zu begrüßen; die Kunst schien auf eine Weile vergessen zu sein, und es entspann sich ein lebhaftes Welt- und Familiengespräch.

Unser junger philosophischer Freund hatte sich indessen an den einen Begleiter der Dame angeschlossen; er hatte an ihm einen Künstler entdeckt und ging mit ihm ein Gemälde nach dem andern durch, in der Hoffnung, etwas zu lernen, wie er nachher versicherte; allein er fand seine Wünsche nicht befriedigt, obgleich der Mann schöne Kenntnisse zu haben schien.

Seine Unterhaltung führte auf manches Tadelnswürdige im Einzelnen. Hier war die Zeichnung, hier die Perspektive nicht richtig; hier fehlte die Haltung, hier konnte man den Auftrag der Farben, hier den Pinsel nicht loben; eine Schulter saß nicht gut am Rumpf; hier war eine Glorie zu weiß, hier das Feuer zu roth; hier stand eine Figur nicht auf dem rechten

Plan, und was für Bemerkungen noch Alles den Genuß der Bilder störten.

Um meinen Freund zu befreien, der, wie ich merkte, nicht sehr erbaut war, rief ich den Hofmeister herbei und sagte zu ihm: „Sie haben die vorzüglichsten Bilder und ihren Werth bemerkt; hier ist ein Kenner, der Sie auch mit den Fehlern bekannt machen kann, und es ist wol interessant, auch diese zu notiren.“ Kaum hatte ich meinen Freund losgewickelt, als wir fast in einen schlimmern Zustand geriethen. Der andere Begleiter der Dame, ein Gelehrter, der bisher ernst und einsam in den Zimmern auf und ab gegangen war und mit einer Lorgnette die Bilder betrachtet hatte, fing an, mit uns zu sprechen, und bedauerte, daß in so wenig Bildern das Kostüm beobachtet sei. Besonders, sagte er, seien ihm die Anachronismen unerträglich; denn wie könne man ausstehen, daß der heilige Joseph in einem gebundenen Buche lese, Adam mit einer Schaufel grabe, die Heiligen Hieronymus, Franz, Katharina mit dem Christkinde auf einem Bilde stehen! Dergleichen Fehler kämen zu oft vor, als daß man in einer Gemäldesammlung sich mit Behaglichkeit umsehen könnte.

Der Oheim hatte sich zwar der Höflichkeit gemäß sowol mit der Dame als den Uebrigen von Zeit zu Zeit unterhalten; allein mit dem Charakteristiker schien er sich doch am Besten zu vertragen. Dieser erinnerte sich dann auch, der Dame schon in irgend einem Kabinet begegnet zu sein. Man fing an, auf und ab zu gehen, von fremden Dingen zu sprechen, die Mannichfaltigkeit der übrigen Zimmer nur zu durchlaufen, so daß man zuletzt mitten unter Kunstwerken sich von der Kunst um hundert Meilen entfernt fühlte.

Die größte Aufmerksamkeit zog endlich gar unser alter Bedienter auf sich. Diesen könnte man wol den Unterkustode unserer Sammlung nennen. Er zeigt sie vor, wenn der Oheim verhindert ist oder wenn man gewiß weiß, daß die Leute blos aus Neugierde kommen. Dieser hat sich bei Gemälden gewisse Späße ausgedacht, die er jedesmal anbringt. Er weiß die Fremden durch hohe Preise der Bilder in Erstaunen zu setzen, er führt die Gäste zu den Vexirbildern, zeigt einige merkwürdige Reliquien und ergetzt die Zuschauer besonders durch die Künste der Automaten.

Diesmal hatte er die Dienerschaft der Dame herumgeführt mit noch einigen Personen dieses Schlags und sie auf seine

Art besser unterhalten, als unsere Weise uns bei den übrigen Gästen gelingen wollte. Er ließ zuletzt einen künstlichen Trommelschläger, den mein Oheim schon lange in eine Nebenkammer verbannt hatte, vor seinem Publiko ein Stückchen aufspielen; die vornehme Gesellschaft versammelte sich auch umher, das Abgeschmackte setzte Jedermann in einen behaglichen Zustand, und so ward es Nacht, ehe man den dritten Theil der Sammlung gesehen hatte. Die Reisenden konnten sich nicht einen Tag länger aufhalten, eilten sämmtlich ins Wirthshaus zurück, und wir blieben Abends allein.

Nun ging es an ein Erzählen, an eine Rekapitulation boshafter Bemerkungen, und wenn unsere Gäste nicht immer liebevoll mit den Gemälden verfuhren, so will ich nicht leugnen, daß wir dafür mit den Beschauern ziemlich lieblos umgingen.

Karoline besonders ward sehr geplagt, daß sie die Aufmerksamkeit des jungen Herrn nicht von seiner entfernten Geliebten ab und auf sich zu ziehen gewußt. Ich behauptete, es könne einem Mädchen nichts schrecklicher sein, als ein Gedicht auf eine Andere vorlesen zu hören. Sie aber versicherte das Gegentheil und behauptete, daß es ihr schön, ja erbaulich vorgekommen sei; sie habe auch einen abwesenden Liebhaber und wünsche nichts mehr, als daß sich derselbe in Gegenwart anderer Mädchen auch so musterhaft wie der junge Fremde betrage.

Bei einer kalten Kollation, bei der wir Ihre Gesundheit zu trinken nicht vergaßen, ward der junge Freund nun aufgefordert, seine Uebersicht über Künstler und Liebhaber vorzulegen, und er that es mit einigem Zögern. Wie das nun eigentlich klingt, kann ich heute unmöglich überliefern. Meine Finger sind müde geworden, und mein Geist ist abgespannt. Auch muß ich sehen, ob ich nicht etwa dieses Geschäft von mir abschütteln kann. Die Erzählung der Eigenheiten unseres Besuches mochte hingehen; allein mich tiefer einzulassen, finde ich bedenklich, und für heute erlauben Sie, daß ich ganz stille aus Ihrer Gegenwart wegschlüpfe.

Julie.

Achter Brief.

Und noch einmal Juliens Hand! Heute ist's mein freier Wille, ja gewissermaßen ein Geist des Widerspruchs, der mich

antreibt, Ihnen zu schreiben. Nachdem ich mich gestern so sehr gesperrt hatte, die letzte Arbeit zu übernehmen und Ihnen von dem, was noch übrig ist, Rechenschaft zu geben, so ward festgesetzt, daß heute Abend eine solenne akademische Sitzung gehalten werden sollte, in welcher man die Sache durchsprechen wollte, um sie schließlich an Sie gelangen zu lassen. Nun sind die Herren an ihre Arbeit gegangen, und ich fühle Muth und Beruf, das allein zu übernehmen, wozu sie mir ihren Beistand großmüthig zusagten, und ich hoffe, sie diesen Abend angenehm zu überraschen. Denn wie Manches unternehmen die Männer, was sie nicht ausführen würden, wenn die Frauen nicht zur rechten Zeit mit eingriffen und das leicht Begonnene, schwer zu Vollbringende gutmüthig beförderten.

Es trat ein sonderbarer Umstand ein, als wir die Liebhaber, die uns gestern besuchten, auch mit in unsere Eintheilung einrangiren wollten. Sie paßten nirgends hin, wir fanden eben gar kein Fach für sie.

Als wir darüber unsern Philosophen tadelten, versetzte er: „Meine Eintheilung kann andere Fehler haben; aber das gereicht ihr zur Ehre, daß außer dem Charakteristiker Niemand Ihrer übrigen diesmaligen Gäste in die Rubriken paßt. Meine Rubriken bezeichnen nur Einseitigkeiten, welche als Mängel anzusehen sind, wenn die Natur den Künstler dergestalt beschränkte, als Fehler, wenn er mit Vorsatz in dieser Beschränkung verharrt. Das Falsche, Schiefe, fremd Eingemischte aber findet hier keinen Platz. Meine sechs Klassen bezeichnen die Eigenschaften, welche alle zusammen verbunden den wahren Künstler so wie den wahren Liebhaber ausmachen würden, die aber, wie ich aus meiner wenigen Erfahrung weiß und aus den mir mitgetheilten Papieren sehe, nur leider zu oft einzeln erscheinen."

Nun zur Sache!

Erste Abtheilung.

Nachahmer.

Man kann dieses Talent als die Base der bildenden Kunst ansehen. Ob sie davon ausgegangen, mag noch eine Frage bleiben. Fängt ein Künstler damit an, so kann er sich bis zu dem Höchsten erheben; bleibt er dabei kleben, so darf man ihn einen Kopisten nennen und mit diesem Wort gewissermaßen einen

ungünstigen Begriff verbinden. Hat aber ein solches Naturell das Verlangen, immer in seinem beschränkten Fache weiter zu gehen, so muß zuletzt eine Forderung an Wirklichkeit entstehen, die der Künstler zu leisten, der Liebhaber zu erfahren strebt. Wird der Uebergang zur ächten Kunst verfehlt, so findet man sich auf dem schlimmsten Abwege; man gelangt endlich dahin, daß man Statuen malt und sich selbst, wie es unser guter Großvater that, im damastnen Schlafrock der Nachwelt überliefert.

Die Neigung zu Schattenrissen hat etwas, das sich dieser Liebhaberei nähert. Eine solche Sammlung ist interessant genug, wenn man sie in einem Portefeuille besitzt. Nur müssen die Wände nicht mit diesen traurigen, halben Wirklichkeitserscheinungen verziert werden.

Der Nachahmer verdoppelt nur das Nachgeahmte, ohne etwas hinzuzuthun oder uns weiter zu bringen. Er zieht uns in das einzige höchst beschränkte Dasein hinein; wir erstaunen über die Möglichkeit dieser Operation, wir empfinden ein gewisses Ergetzen; aber recht behaglich kann uns das Werk nicht machen; denn es fehlt ihm die Kunstwahrheit als schöner Schein. Sobald auch dieser nur einigermaßen eintritt, so hat das Bildniß schon einen großen Reiz, wie wir bei manchen deutschen, niederländischen und französischen Porträten und Stillleben empfinden.

(Notabene! Daß Sie ja nicht irre werden und weil Sie meine Hand sehen, glauben, daß das Alles aus meinem Köpfchen komme! Ich wollte erst unterstreichen, was ich buchstäblich aus den Papieren nehme, die ich vor mir liegen habe; doch dann wäre zu viel unterstrichen worden. Sie werden am Besten sehen, wo ich nur referire; ja Sie finden die eignen Worte Ihres letzten Briefs wieder.)

Zweite Abtheilung.

Imaginanten.

Mit dieser Gesellschaft sind unsere Freunde gar zu lustig umgesprungen. Es schien, als wenn der Gegenstand sie reizte, ein Wenig aus dem Gleise zu treten, und ob ich gleich dabei saß, mich zu dieser Klasse bekannte und zur Gerechtigkeit und Artigkeit aufforderte, so konnte ich doch nicht verhindern, daß ihr eine Menge Namen aufgebürdet wurden, die nicht durch-

gängig ein Lob anzudeuten scheinen. Man nannte sie Poetisirer, weil sie, anstatt den poetischen Theil der bildenden Kunst zu kennen und sich darnach zu bestreben, vielmehr mit dem Dichter wetteifern, den Vorzügen desselben nachjagen und ihre eignen Vortheile verkennen und versäumen. Man nannte sie Scheinmänner, weil sie so gern dem Scheine nachstreben, der Einbildungskraft etwas vorzuspielen suchen, ohne sich zu bekümmern, inwiefern dem Anschauen genug geschieht. Sie wurden Phantomisten genannt, weil ein hohles Gespensterwesen sie anzieht; Phantasmisten, weil traumartige Verzerrungen und Inkohärenzen nicht ausbleiben; Nebulisten, weil sie der Wolken nicht entbehren können, um ihren Luftbildern einen würdigen Boden zu verschaffen. Ja, zuletzt wollte man nach deutscher Reim- und Klangweise sie als Schwebler und Nebler abfertigen. Man behauptete, sie seien ohne Realität, hätten nie und nirgends ein Dasein und ihnen fehle Kunstwahrheit als schöne Wirklichkeit.

Wenn man den Nachahmern eine falsche Natürlichkeit zuschrieb, so blieben die Imaginanten von dem Vorwurf einer falschen Natur nicht befreit, und was dergleichen Anschuldigungen mehr waren. Ich merkte zwar, daß man darauf ausging, mich zu reizen, und doch that ich den Herren den Gefallen, wirklich böse zu werden.

Ich fragte sie, ob denn nicht das Genie sich hauptsächlich in der Erfindung äußere, und ob man den Poetisirern diesen Vorzug streitig machen könne, ob es nicht auch schon dankenswerth sei, wenn der Geist durch ein glückliches Traumbild ergetzt werde, ob nicht in dieser Eigenschaft, die man mit so vielen wunderlichen Namen anschwärze, der Grund und die Möglichkeit der höchsten Kunst begriffen sei, ob irgend etwas mächtiger gegen die leidige Prosa wirke als eben diese Fähigkeit, neue Welten zu schaffen, ob es nicht ein seltnes Talent, ein seltner Fehler sei, von dem man, wenn man ihn auch auf Abwegen antrifft, immer noch mit Ehrfurcht sprechen müßte.

Die Herren ergaben sich bald. Sie erinnerten mich, daß hier nur von Einseitigkeit die Rede sei, daß eben diese Eigenschaft, weil sie ins Ganze der Kunst so trefflich wirken könne, dagegen so viel schade, wenn sie sich als einzeln, selbstständig und unabhängig erkläre. Der Nachahmer schadet der Kunst nie, denn er bringt sie mühsam auf eine Stufe, wo sie ihm der ächte Künstler abnehmen kann und muß; der Imaginant hin-

gegen schadet der Kunst unendlich, weil er sie über alle ihre Grenzen hinausjagt, und es bedürfte des größten Genies, sie aus ihrer Unbestimmtheit und Unbedingtheit gegen ihren wahren Mittelpunkt in ihren eigentlichen, angewiesenen Umkreis zurückzuführen.

Es ward noch Einiges hin und wieder gestritten; zuletzt sagten sie, ob ich nicht gestehen müsse, daß auf diesem Wege die satirische Karrikaturzeichnung, als die kunst-, geschmack- und sittenverderblichste Verirrung, entstanden sei und entstehe.

Diese konnte ich denn freilich nicht in Schutz nehmen, ob ich gleich nicht leugnen will, daß mich das häßliche Zeug manchmal unterhält und der Schadenfreude, dieser Erb- und Schooßsünde aller Adamskinder, als eine pikante Speise nicht ganz übel schmeckt.

Fahren wir weiter fort!

Dritte Abtheilung.

Charakteristiker.

Mit diesen sind Sie schon bekannt genug, da Sie von dem Streit mit einem merkwürdigen Individuo dieser Art hinreichend unterrichtet sind.

Wenn dieser Klasse an meinem Beifall etwas gelegen ist, so kann ich ihr denselben versichern; denn wenn meine lieben Imaginanten mit Charakterzügen spielen sollen, so muß erst etwas Charakteristisches da sein. Wenn mir das Bedeutende Spaß machen soll, so kann ich wol leiden, daß Jemand das Bedeutende ernsthaft aufführt. Wenn uns also ein solcher Charaktermann vorarbeiten will, damit meine Poetisirer keine Phantasmisten werden oder sich gar ins Schwebeln und Nebeln verlieren, so soll er mir gelobt und gepriesen bleiben.

Der Oheim schien auch nach der letzten Unterhaltung mehr für seinen Kunstfreund eingenommen, so daß er die Partei dieser Klasse nahm. Er glaubte, man könne sie auch in einem gewissen Sinne Rigoristen nennen. Ihre Abstraktion, ihre Reduktion auf Begriffe begründe immer etwas, führe zu etwas, und gegen die Leerheit anderer Künstler und Kunstfreunde gehalten, sei der Charakteristiker besonders schätzbar.

Der kleine, hartnäckige Philosoph aber zeigte auch hier wieder seinen Zahn und behauptete, daß ihre Einseitigkeit eben wegen

ihres scheinbaren Rechtes durch Beschränkung der Kunst weit mehr schade als das Hinausstreben des Imaginanten, wobei er versicherte, daß er die Fehde gegen sie nicht aufgeben werde.

Es ist eine kuriose Sache um einen Philosophen, daß er in gewissen Dingen so nachgiebig scheint und auf andern so fest besteht. Wenn ich nur erst einmal den Schlüssel dazu habe, wo es hinaus will!

Eben finde ich, da ich in den Papieren nachsehe, daß er sie mit allerlei Unnamen verfolgt. Er nennt sie Skelettisten, Winkler, Steife und bemerkt in einer Note, daß ein blos logisches Dasein, bloße Verstandesoperation in der Kunst nicht ausreiche noch aushelfe. Was er damit sagen will, darüber mag ich mir den Kopf nicht zerbrechen.

Ferner soll den Charaktermännern die schöne Leichtigkeit fehlen, ohne welche keine Kunst zu denken sei. Das will ich denn auch wol gelten lassen!

Vierte Abtheilung.

Undulisten.

Unter diesem Namen wurden Diejenigen bezeichnet, die sich mit den Vorhergehenden im Gegensatz befinden, die das Weichere und Gefällige ohne Charakter und Bedeutung lieben, wodurch denn zuletzt höchstens eine gleichgiltige Anmuth entsteht. Sie wurden auch Schlängler genannt, und man erinnerte sich der Zeit, da man die Schlangenlinie zum Vorbild und Symbol der Schönheit genommen und dabei viel gewonnen zu haben glaubte. Diese Schlängelei und Weichheit bezieht sich sowol beim Künstler als Liebhaber auf eine gewisse Schwäche, Schläfrigkeit und, wenn man will, auf eine gewisse kränkliche Reizbarkeit. Solche Kunstwerke machen bei Denen ihr Glück, die im Bilde nur etwas mehr als nichts sehen wollen, denen eine Seifenblase, die bunt in die Luft steigt, schon allenfalls ein angenehmes Gefühl erregt. Da Kunstwerke dieser Art kaum einen Körper oder andern reellen Gehalt haben können, so bezieht sich ihr Verdienst meist auf die Behandlung und auf einen gewissen lieblichen Schein. Es fehlt ihnen Bedeutung und Kraft, und deswegen sind sie im Allgemeinen willkommen, so wie die Nullität in der Gesellschaft. Denn von Rechts wegen

soll eine gesellige Unterhaltung auch nur etwas mehr als nichts sein.

Sobald der Künstler, der Liebhaber einseitig sich dieser Neigung überläßt, so verklingt die Kunst wie eine ausschwirrende Saite, sie verliert sich wie ein Strom im Sand.

Die Behandlung wird immer flacher und schwächer werden. Aus den Gemälden verschwinden die Farben; die Striche des Kupferstichs verwandeln sich in Punkte, und so wird Alles nach und nach zum Ergetzen der zarten Liebhaber in Rauch aufgehen.

Wegen meiner Schwester, die, wie Sie wissen, über diesen Punkt keinen Spaß versteht und gleich verdrießlich ist, wenn man ihre duftigen Kreise stört, gingen wir im Gespräch kurz über diese Materie hinweg. Ich hätte sonst gesucht, dieser Klasse das Nebulistische aufzubürden und meine Imaginanten davon zu befreien. Ich hoffe, meine Herren, Sie werden bei Revision dieses Prozesses vielleicht hierauf Bedacht nehmen.

Fünfte Abtheilung.

Kleinkünstler.

Diese Klasse kam noch so ganz gut weg. Niemand glaubte Ursache zu haben, ihnen aufsässig zu sein, Manches sprach für sie, Wenig wider sie.

Wenn man auch nur den Effekt betrachtet, so sind sie gar nicht unbequem. Mit der größten Sorgfalt punktiren sie einen kleinen Raum aus, und der Liebhaber kann die Arbeit vieler Jahre in einem Kästchen verwahren. Insofern ihre Arbeit lobenswürdig ist, mag man sie wol Miniaturisten nennen; fehlt es ihnen ganz und gar an Geist, haben sie kein Gefühl fürs Ganze, wissen sie keine Einheit ins Werk zu bringen, so mag man sie Pünktler und Punktirer schelten.

Sie entfernen sich nicht von der wahren Kunst, sie sind nur im Fall der Nachahmer, sie erinnern den wahren Künstler immer daran, daß er diese Eigenschaft, welche sie abgesondert besitzen, auch zu seinen übrigen haben müsse, um völlig vollendet zu sein, um seinem Werk die höchste Ausführung zu geben.

Soeben erinnert mich der Brief meines Oheims an Sie, daß auch dort schon gut und leidlich von dieser Klasse gesprochen

worden, und wir wollen daher diese friedlichen Menschen auch nicht weiter beunruhigen, sondern ihnen durchaus Kraft, Bedeutung und Einheit wünschen.

Sechste Abtheilung.

Skizzisten.

Der Oheim hat sich zu dieser Klasse schon bekannt, und wir waren geneigt, nicht ganz übel von ihr zu sprechen, als er uns selbst aufmerksam machte, daß die Entwerfer eine ebenso gefährliche Einseitigkeit in der Kunst befördern könnten als die Helden der übrigen Rubriken. Die bildende Kunst soll durch den äußern Sinn zum Geiste nicht nur sprechen, sie soll den äußern Sinn selbst befriedigen; der Geist mag sich alsdann hinzugesellen und seinen Beifall nicht versagen. Der Skizzist spricht aber unmittelbar zum Geiste, besticht und entzückt dadurch jeden Unerfahrnen. Ein glücklicher Einfall, halbwege deutlich und nur gleichsam symbolisch dargestellt, eilt durch das Auge durch, regt den Geist, den Witz, die Einbildungskraft auf, und der überraschte Liebhaber sieht, was nicht da steht. Hier ist nicht mehr von Zeichnung, von Proportion, von Formen, Charakter, Ausdruck, Zusammenstellung, Uebereinstimmung, Ausführung die Rede, sondern ein Schein von Allem tritt an die Stelle. Der Geist spricht zum Geiste, und das Mittel, wodurch es geschehen sollte, wird zu nichte.

Verdienstvolle Skizzen großer Meister, diese bezaubernden Hieroglyphen, veranlassen meist diese Liebhaberei und führen den ächten Liebhaber nach und nach an die Schwelle der gesammten Kunst, von der er, sobald er nur einen Blick vorwärts gethan, nicht wieder zurückkehren wird. Der angehende Künstler aber hat mehr als der Liebhaber zu fürchten, wenn er sich im Kreise des Erfindens und Entwerfens anhaltend herumdreht; denn wenn er durch diese Pforte am Rascheften in den Kunstkreis hineintritt, so kommt er dabei gerade am Ersten in Gefahr, an der Schwelle haften zu bleiben.

Dies sind ungefähr die Worte meines Oheims.

Aber ich habe die Namen der Künstler vergessen, die bei einem schönen Talent, das sehr viel versprach, sich auf dieser Seite beschränkt und die Hoffnungen, die man von ihnen gehegt hatte, nicht erfüllt haben.

Mein Onkel besaß in seiner Sammlung ein besonderes Portefeuille von Zeichnungen solcher Künstler, die es nie weiter als bis zum Skizzisten gebracht, und behauptet, daß dabei sich besonders interessante Bemerkungen machen lassen, wenn man diese mit den Skizzen großer Meister, die zugleich vollenden konnten, vergleicht.

*

Als man so weit gekommen war, diese sechs Klassen von einander abgesondert eine Weile zu betrachten, so fing man an, sie wieder zusammen zu verbinden, wie sie oft bei einzelnen Künstlern vereinigt erscheinen und wovon ich schon im Lauf meiner Relation Einiges bemerkte. So fand sich der Nachahmer manchmal mit dem Kleinkünstler zusammen, auch manchmal mit dem Charakteristiker; der Skizzist konnte sich auf die Seite des Imaginanten, Skelettisten oder Unduliſten werfen, und dieser konnte sich bequem mit dem Phantomisten verbinden.

Jede Verbindung brachte schon ein Werk höherer Art hervor als die völlige Einseitigkeit, welche sogar, wenn man sie in der Erfahrung aufsuchte, nur in seltenen Beispielen aufgefunden werden konnte.

Auf diesem Weg gelangte man zu der Betrachtung, von welcher man ausgegangen war, zurück, daß nämlich nur durch die Verbindung der sechs Eigenschaften der vollendete Künstler entstehe, so wie der ächte Liebhaber alle sechs Neigungen in sich vereinigen müsse.

Die eine Hälfte des halben Dutzends nimmt es zu ernst, streng und ängstlich, die andere zu leicht und lose. Nur aus innig verbundenem Ernst und Spiel kann wahre Kunst entspringen, und wenn unsere einseitigen Künstler und Kunstliebhaber je zwei und zwei einander entgegenstehen,

der Nachahmer dem Imaginanten,
der Charakteristiker dem Unduliſten,
der Kleinkünstler dem Skizzisten,

so entsteht, indem man diese Gegensätze verbindet, immer eins der drei Erfordernisse des vollkommenen Kunstwerks, wie zur Uebersicht das Ganze folgendermaßen kurz dargestellt werden kann.

Ernst allein.	Ernst und Spiel verbunden.	Spiel allein.
Individuelle Neigung.	Ausbildung ins Allgemeine.	Individuelle Neigung.
Manier.	Stil.	Manier.
Nachahmer.	Kunstwahrheit.	Phantomisten.
Charakteristiker.	Schönheit.	Unduliſten.
Kleinkünstler.	Vollendung.	Skizziſten.

Hier haben Sie nun die ganze Uebersicht! Mein Geschäft ist vollendet, und ich scheide abermals um so schneller von Ihnen, als ich überzeugt bin, daß ein beistimmendes oder abstimmendes Gespräch ebenda anfangen muß, wo ich aufhöre. Was ich noch sonst auf dem Herzen habe, eine Konfession, die nicht gerade ins Kunstfach einschlägt, will ich nächstens besonders thun und mir dazu eigens eine Feder schneiden, indem die gegenwärtige so abgeschrieben ist, daß ich sie umkehren muß, um Ihnen ein Lebewohl zu sagen und einen Namen zu unterzeichnen, den Sie doch ja diesmal wie immer freundlich ansehen mögen.

Julie.

Ueber den Dilettantismus.

Vorbemerkung des Herausgebers.

Das Nachfolgende ist der Entwurf zu einer Arbeit, die sehr umfangreich und inhaltsvoll geworden sein müßte, wenn ihre wirkliche Ausführung und Vollendung erfolgt wäre. Goethe und Schiller beschäftigten sich gemeinsam von Mai bis Juli 1799, der Erstere wol auch schon allein im Jahre vorher, sehr lebhaft mit dem Gedanken daran. „Wir wollen", schreibt Goethe (22. Juni 1799), „mit der größten Sorgfalt unsere Schemata nochmals durcharbeiten, damit wir uns des ganzen Gehaltes versichern, und dann abwarten, ob uns das gute Glück eine Form zuweist, in der wir ihn aufstellen." Das Erste ist nun wol geschehen, wie dies auch das gleichfalls vorhandene, 1841 von Hoffmeister veröffentlichte Schema Schiller's beweist, das allerdings von dem Goethe'schen bedeutend abweicht (s. Schiller's Werke, Bd. XV. S. 768 f.); zu einer Ausführung der eben angegebenen Absicht ist es indessen nicht gekommen.

Daß der Inhalt dieser Schemata mit der vorhergehenden Novelle „Der Sammler und die Seinigen" nahe verwandt und mit Rücksicht auf die „Propyläen" aufgestellt ist, bedarf kaum eines Beweises. Gemeinsam mit jenen ist besonders die wiederholte Betonung des Gedankens von der Nothwendigkeit des Auseinanderhaltens von Natur und Kunst, von der Verschiedenheit der Kunstwahrheit und Naturwirklichkeit. Uebereinstimmend ist ferner die polemische Richtung, die auch hier verfolgt wird, und über deren Objekte sich Goethe in dem oben citirten Briefe mit einer bei ihm seltenen Gereiztheit ausspricht: „Wie Künstler, Unternehmer, Vorkäufer, Käufer und Liebhaber im Dilettantism ersoffen sind, das sehe ich erst jetzt mit Schrecken, da wir die Sache so sehr durchgedacht und dem Kinde einen Namen gegeben haben. — Wenn wir dereinst unsere Schleusen ziehen, so wird es die grimmigsten Händel setzen; denn wir überschwemmen geradezu das ganze liebe Thal, worin sich die Pfuscherei so glücklich angesiedelt hat. Da nun der Hauptcharakter des Pfuschers die Inkorrigibilität ist und besonders die von unserer Zeit mit einem ganz bestialischen Dünkel behaftet sind, so werden sie schreien, daß man ihnen ihre Anlage

verdirbt... Doch das kann nichts helfen: das Gericht muß über sie ergehen. Wir wollen unsere Teiche nur recht anschwellen lassen und dann die Dämme auf einmal durchstechen. Es soll eine gewaltige Sündfluth werden."

Verschieden aber ist das Schema von den früheren Stücken, insofern wir in letzteren nur mit einzelnen artistischen Fragen zu thun hatten, während hier zuerst das gesammte Gebiet der Kunst umfaßt und dann jede einzelne Gattung derselben noch besonders behandelt wird. Somit hatten Schiller und Goethe wol Recht, wenn sie ihrem Plan einen großen Werth beilegten; denn wäre er ausgeführt worden, so würden uns die ästhetischen Ansichten Beider, die im Schema doch zum Theil nur als problematisch hingestellt sind, in ihrem vollen Zusammenhange und ihrer innerlichen Verbindung vorliegen. So ist es indessen wenigstens gut, daß das Schema dem Publikum nicht vorenthalten, sondern 1832 in den „Nachgelassenen Werken" veröffentlicht wurde.

Ueber den sogenannten Dilettantismus
oder
die praktische Liebhaberei in den Künsten.

Einleitendes und Allgemeines.

Die Italiener nennen jeden Künstler Maestro.
Wenn sie Einen sehen, der eine Kunst übt, ohne davon Profession zu machen, sagen sie· Si diletta. Die höfliche Zufriedenheit und Verwunderung, womit sie sich ausdrücken, zeigt dabei ihre Gesinnungen an.
Das Wort Dilettante findet sich nicht in der ältern italienischen Sprache. Kein Wörterbuch hat es, auch nicht die Crusca.*)
Bei Jagemann**) allein findet sich's. Nach ihm bedeutet es einen Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und genießen, sondern auch an ihrer Ausübung Theil nehmen will.
Spuren der ältern Zeiten.
Spuren nach Wiederauflebung der Künste.
Große Verbreitung in der neuern Zeit.
Ursache davon.
Kunstübungen gehen als ein Haupterforderniß in die Erziehung über.
Indem wir von Dilettanten sprechen, so wird der Fall ausgenommen, daß Einer mit wirklichem Künstlertalent geboren wäre, aber durch Umstände wäre gehindert worden, es als Künstler zu exkoliren.

---

*) Die Accademia della Crusca, 1582 gegründet.

**) In Jagemann's Dizionario Italiano-Tedesco (1790) steht: „Dilettante, ein Liebhaber, Kenner der Musik oder anderer schönen Künste."

Wir sprechen blos von Denen, welche, ohne ein besonderes Talent zu dieser oder jener Kunst zu besitzen, blos den allgemeinen Nachahmungstrieb bei sich walten lassen.
Ueber das deutsche Wort pfuschen.*)
Ableitung desselben.
Ein später erfundenes Wort.
Bezieht sich auf Handwerk.
Es setzt voraus, daß irgend eine Fertigkeit nach Regeln gelernt, auf die bestimmteste Weise nach der Vorschrift und unter dem Schutze des Gesetzes ausgeübt werde.
Einrichtungen der Innungen, vorzüglich in Deutschland.
Die verschiedenen Nationen haben kein eigentlich Wort dafür.
Anführung der Ausdrücke.
Der Dilettant verhält sich zur Kunst wie der Pfuscher zum Handwerk.
Man darf bei der Kunst voraussetzen, daß sie gleichfalls nach Regeln erlernt und gesetzlich ausgeübt werden müsse, obgleich diese Regeln nicht wie die eines Handwerks durchaus anerkannt und die Gesetze der sogenannten freien Künste nur geistig und nicht bürgerlich sind.
Ableitung der Pfuscherei.
Gewinn.
Der Dilettantismus wird abgeleitet.
Dilettant mit Ehre.
Künstler verachtet.
Ursache.
Sicherheit eines ausgebreiteten Lebensgenusses ist gewöhnlich der Grund aller empirischen Achtung.
Wir haben solche Sicherheitsmaximen, ohne es zu bemerken, in die Moral aufgenommen.
Geburt, Tapferkeit, Reichthum.
Andere Arten von Besitz, der Sicherheit des Genusses nach außen gewährt.
Genie und Talent haben zwar das innere Gewisse, stehen aber nach außen äußerst ungewiß.
Sie treffen nicht immer mit den Bedingungen und Bedürfnissen der Zeit zusammen.

---

*) Als Tonwort vom Abbrennen des Pulvers auf der Pfanne nicht neu, wohl aber in der abgeleiteten Bedeutung.

In barbarischen Zeiten werden sie als etwas Seltsames geschätzt.
Sie sind des Beifalls nicht gewiß.
Er muß erschlichen oder erbettelt werden.
Daher sind diejenigen Künstler übler daran, die persönlich um den Beifall des Moments buhlen.
Rhapsoden, Schauspieler, Musici.
Künstler leben außer einigen seltenen Fällen in einer Art von freiwilliger Armuth.
Es leuchtete zu allen Zeiten ein, daß der Zustand, in dem sich der bildende Künstler befindet, wünschenswerth und beneidenswerth sei.
Entstehen des Dilettantismus.
Allgemein verbreitete, ich will nicht sagen Hochachtung der Künste, aber Vermischung mit der bürgerlichen Existenz und eine Art von Legitimation derselben.

*

Der Künstler wird geboren.
Er ist eine von der Natur privilegirte Person.
Er ist genöthigt, etwas auszuüben, das ihm nicht Jeder gleichthun kann.
Und doch kann er nicht allein gedacht werden.
Möchte auch nicht allein sein.
Das Kunstwerk fordert die Menschen zum Genuß auf
Und zu mehrerer Theilnahme daran.
Zum Genuß der Kunstwerke haben alle Menschen eine unsägliche Neigung.
Der nähere Theilnehmer wäre der rechte Liebhaber, der lebhaft und voll genösse,
So stark wie Andere, ja mehr als Andere,
Weil er Ursache und Wirkung zugleich empfände.
Uebergang zum praktischen Dilettantismus.
Der Mensch erfährt und genießt nichts, ohne sogleich produktiv zu werden.
Dies ist die innerste Eigenschaft der menschlichen Natur. Ja, man kann ohne Uebertreibung sagen, es sei die menschliche Natur selbst.
Unüberwindlicher Trieb, dasselbige zu thun.
Nachahmungstrieb deutet gar nicht auf angebornes Genie zu dieser Sache.
Erfahrung an Kindern.

Sie werden durch alles in die Augen fallende Thätige gereizt.
Soldaten, Schauspieler, Seiltänzer.
Sie nehmen sich ein unerreichbares Ziel vor, das sie durch geübte und verständige Alte haben erreichen sehen.
Ihre Mittel werden Zweck.
Kinderzweck.
Bloßes Spiel.
Gelegenheit, ihre Leidenschaft zu üben.
Wie sehr ihnen die Dilettanten gleichen.
Dilettantismus der Weiber.
— der Reichen.
— der Vornehmen.
Ist Zeichen eines gewissen Vorschrittes.
Alle Dilettanten greifen die Kunst von der schwachen Seite an. (Vom schwachen Ende.)
Phantasie-Bilder unmittelbar vorstellen zu wollen.
Leidenschaft statt Ernst.
Verhältniß des Dilettantismus gegen Pedantismus, Handwerk.
Dilettantistischer Zustand der Künstler.
Worin er sich unterscheidet.
Ein höherer oder niederer Grad der Empirie.
Falsches Lob des Dilettantismus.
Ungerechter Tadel.
Rath, wie der Dilettant seinen Platz einnehmen könnte.

*

Geborne Künstler, durch Umstände gehindert, sich auszubilden, sind schon oben ausgenommen.
Sie sind eine seltene Erscheinung.
Manche Dilettanten bilden sich ein, dergleichen zu sein.
Bei ihnen ist aber nur eine falsche Richtung, welche mit aller Mühe zu nichts gelangt.
Sie nutzen sich, dem Künstler und der Kunst wenig.
Sie schaden dagegen viel.
Doch kann der Mensch, der Künstler und die Kunst eine genießende, einsichtsvolle und gewissermaßen praktische Theilnahme nicht entbehren.
Absicht der gegenwärtigen Schrift.
Schwierigkeit der Wirkung.
Kurze Schilderung eines eingefleischten Dilettantismus.
Die Philosophen werden aufgefordert.
Die Pädagogen.

Wohlthat für die nächste Generation.

*

Dilettantismus setzt eine Kunst voraus, wie Pfuschen das Handwerk.
Begriff des Künstlers im Gegensatz des Dilettanten.
Ausübung der Kunst nach Wissenschaft.
Annahme einer objektiven Kunst.
Schulgerechte Folge und Steigerung.
Beruf und Profession.
Anschließung an eine Kunst- und Künstlerwelt.
Schule.
Der Dilettant verhält sich nicht gleich zu allen Künsten.
In allen Künsten giebt es ein Objektives und Subjektives, und je nachdem das Eine oder das Andere darin die hervorstechende Seite ist, hat der Dilettantismus Werth oder Unwerth.
Wo das Subjektive für sich allein schon viel bedeutet, muß und kann sich der Dilettant dem Künstler nähern, z. B. schöne Sprache, lyrische Poesie, Musik, Tanz.
Wo es umgekehrt ist, scheiden sich der Künstler und Dilettant strenger, wie bei der Architektur, Zeichenkunst, epischen und dramatischen Dichtkunst.

*

Die Kunst giebt sich selbst Gesetze und gebietet der Zeit.
Der Dilettantismus folgt der Neigung der Zeit.
Wenn die Meister in der Kunst dem falschen Geschmack folgen, glaubt der Dilettant, desto geschwinder auf dem Niveau der Kunst zu sein.
Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproduziren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt, so verwechselt er diese Wirkungen mit den objektiven Ursachen und Motiven und meint nun den Empfindungszustand, in den er versetzt ist, auch produktiv und praktisch zu machen, wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte.
Das an das Gefühl Sprechende, die letzte Wirkung aller poetischen Organisationen, welche aber den Aufwand der ganzen Kunst selbst voraussetzt, sieht der Dilettant als das Wesen derselben an und will damit selbst hervorbringen.
Ueberhaupt will der Dilettant in seiner Selbstverkennung das Passive an die Stelle des Aktiven setzen, und weil er auf

eine lebhafte Weise Wirkungen erleidet, so glaubt er mit diesen erlittenen Wirkungen wirken zu können.

Was dem Dilettanten eigentlich fehlt, ist Architektonik im höchsten Sinne, diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, konstituirt. Er hat davon nur eine Art von Ahnung, giebt sich aber durchaus dem Stoff dahin, anstatt ihn zu beherrschen.

Man wird finden, daß der Dilettant zuletzt vorzüglich auf Reinlichkeit ausgeht, welches die Vollendung des Vorhandenen ist, wodurch eine Täuschung entsteht, als wenn das Vorhandene zu existiren werth sei. Ebenso ist es mit der Akkuratesse und mit allen letzten Bedingungen der Form, welche ebenso gut die Unform begleiten können.

Allgemeiner Grundsatz, unter welchem der Dilettantismus zu gestatten ist:

Wenn der Dilettant sich den strengsten Regeln der ersten Schritte unterwerfen und alle Stufen mit größter Genauigkeit ausführen will, welches er um so mehr kann, da 1) von ihm das Ziel nicht verlangt wird, und da er 2), wenn er abtreten will, sich den sichersten Weg zur Kennerschaft bereitet.

Gerade der allgemeinen Maxime entgegen, wird also der Dilettant einem rigoristischeren Urtheil zu unterwerfen sein als selbst der Künstler, der, weil er auf einer sichern Kunstbasis ruht, mit minderer Gefahr sich von den Regeln entfernen und dadurch das Reich der Kunst selbst erweitern kann.

Der wahre Künstler steht fest und sicher auf sich selbst; sein Streben, sein Ziel ist der höchste Zweck der Kunst. Er wird sich immer noch weit von diesem Ziele finden und daher gegen die Kunst oder den Kunstbegriff nothwendig allemal sehr bescheiden sein und gestehen, daß er noch wenig geleistet habe, wie vortrefflich auch sein Werk sein mag und wie hoch auch sein Selbstgefühl im Verhältniß gegen die Welt steigen möchte. Dilettanten oder eigentlich Pfuscher scheinen im Gegentheil nicht nach einem Ziele zu streben, nicht *vor sich hin* zu sehen, sondern nur das, was *neben* ihnen geschieht. Darum vergleichen sie auch immer, sind meistens im Lob übertrieben, tadeln ungeschickt, haben eine unendliche Ehrerbietung vor Ihresgleichen, geben sich dadurch ein Ansehen von Freundlichkeit, von Billigkeit, indem sie doch blos sich selbst erheben.

Besonderes.

Dilettantismus in der Malerei.

Der Dilettant scheut allemal das Gründliche, übersteigt die Erlernung nothwendiger Kenntnisse, um zur Ausübung zu gelangen, verwechselt die Kunst mit dem Stoff.

So wird man z. B. nie einen Dilettanten finden, der gut zeichnete; denn alsdann wäre er auf dem Wege zur Kunst; hingegen giebt es manche, die schlecht zeichnen und sauber malen.

Dilettanten erklären sich oft für Mosaik und Wachsmalerei, weil sie die Dauer des Werks an die Stelle der Kunst setzen.

Sie beschäftigen sich öfters mit Radiren, weil die Vervielfältigung sie reizt.

Sie suchen Kunststücke, Manieren, Behandlungsarten, Arkana, weil sie sich meistens nicht über den Begriff mechanischer Fertigkeiten erheben können, und denken, wenn sie nur den Handgriff besäßen, so wären keine weitern Schwierigkeiten für sie vorhanden.

Eben um deswillen, weil der wahre Kunstbegriff den Dilettanten meistentheils fehlt, ziehen sie immer das Viele und Mittelmäßige, das Rare und Köstliche dem Gewählten und Guten vor. Man trifft viele Dilettanten mit großen Sammlungen an, ja man könnte behaupten, alle großen Sammlungen seien vom Dilettantismus entstanden. Denn er artet meistens und besonders, wenn er mit Vermögen unterstützt ist, in die Sucht aus, zusammenzuraffen. Er will nur besitzen, nicht mit Verstand wählen und sich mit wenigem Guten begnügen.

Dilettanten haben ferner meistens eine patriotische Tendenz; ein deutscher Dilettant interessirt sich darum nicht selten so lebhaft für deutsche Kunst ausschließlich; — daher die Sammlungen von Kupferstichen und Gemälden blos deutscher Meister.

Zwei Unarten pflegen bei Dilettanten oft vorzukommen und schreiben sich ebenfalls aus dem Mangel an wahrem Kunstbegriff her. Sie wollen erstens konstituiren, d. h. ihr Beifall soll gelten, soll zum Künstler stempeln. Zweitens der Künstler, der ächte Kenner hat ein unbedingtes ganzes Interesse und Ernst an der Kunst und am Kunstwerk, der Dilettant immer nur ein halbes; er treibt Alles als ein Spiel, als Zeitvertreib, hat meist noch einen Nebenzweck, eine Neigung zu stillen, einer

Laune nachzugeben und sucht der Rechenschaft gegen die Welt und den Forderungen des Geschmacks dadurch zu entgehen, daß er bei Erstehung von Kunstwerken auch noch gute Werke zu thun sucht. Einen hoffnungsvollen Künstler zu unterstützen, einer armen Familie aus der Noth zu helfen, das war immer die Ursache, warum Dilettanten dies und das erstanden. So suchen sie bald ihren Geschmack zu zeigen, bald ihn vom Verdacht zu reinigen.

*

Liebhaberei im Landschaftsmalen. Sie setzt eine schon kultivirte Kunst voraus.
Porträtmalerei.
Sentimentalisch-poetische Tendenz regt auch den Dilettantismus in der zeichnenden Kunst an. Mondscheine. Shakespeare. Kupferstiche zu Gedichten.
Silhouetten.
Urnen.
Kunstwerke als Meubles.
Alle Franzosen sind Dilettanten in der Zeichenkunst als integrirendem Theil der Erziehung.
Liebhaber in der Miniature.
Werden blos auf die Handgriffe angewiesen.
Liebe zur Allegorie und zur Anspielung.

*

Dilettantismus in der Baukunst.

Mangel an ächten Baumeistern in Verhältniß gegen das Bedürfniß schöner Baukunst treibt zum Dilettantismus, besonders da die wohlhabenden Baulustigen zu zerstreut leben.
Reisen nach Italien und Frankreich und besonders Gartenliebhaberei haben diesen Dilettantismus sehr befördert.
Dilettanten suchen mehr zum Ursprung der Baukunst zurückzukehren. a) Rohes Holz, Rinden 2c. b) Schwere Architektur, dorische Säulen. c) Nachahmung gothischer Baukunst. d) Architektur der Phantasmen und Empfindungen. e) Kleinliche Nachäffung großer Formen.
Wegen ihrer scheinbaren Unbedingtheit scheint sie leichter, als sie ist, und man läßt sich leichter dazu verführen.

*

In der Gartenkunst.

Französische Gartenkunst von ihrer guten Seite und besonders vis-à-vis des neusten Geschmacks betrachtet.
Englischer Geschmack hat die Basis des Nützlichen, welches der französische aufopfern muß.
Nachgeäffter englischer Geschmack hat den Schein des Nützlichen.
Chinesischer Geschmack.

*

Dilettantismus in der lyrischen Poesie.

Daß die deutsche Sprache durch kein großes Dichtergenie, sondern durch bloße mittelmäßige Köpfe anfing, zur Dichtersprache gebraucht zu werden, mußte dem Dilettantismus Muth machen, sich gleichfalls darin zu versuchen.
Die Ausbildung der französischen Literatur und Sprache hat auch den Dilettanten kunstmäßiger gemacht.
Franzosen waren durchaus rigoristischer, drangen auf strengere Richtigkeit und forderten auch vom Dilettanten Geschmack und Geist im Innern und ein fehlerloses Aeußeres der Diktion.
In England hielt sich der Dilettantismus mehr an das Latein und Griechische.
Sonette der Italiener.*)
Impudenz des neusten Dilettantismus, durch Reminiszenzen aus einer reichen kultivirten Dichtersprache**) und durch die Leichtigkeit eines guten mechanischen Aeußern geweckt und unterhalten.
Belletristerei auf Universitäten, durch eine moderne Studirart veranlaßt.
Frauenzimmer-Gedichte.
Schöngeisterei.
Musenalmanache.
Journale.
Aufkommen und Verbreitung der Uebersetzungen.

---

*) Als Beispiel für die häufige Anwendung dieser Dichtungsform in Italien diene die Stelle aus „Benvenuto Cellini", Werke, XXX. S. 376.

**) Aehnlich Schiller's Distichon „Dilettant" (Werke, I. 1. S. 191):
„Weil ein Vers Dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
Die für Dich dichtet und denkt, glaubst Du schon Dichter zu sein?"

Unmittelbarer Uebergang aus der Klasse und Universität zur Schriftstellerei.
Balladen- und Volkslieder-Epoche.
Geßner, poetische Prosa.*)
Karlsruher rc. Nachdrucke schöner Geister.**)
Bardenwesen.***)
Bürger's Einfluß auf das Geleier.
Reimloser Vers.
Klopstockisches Odenwesen.
Claudius.
Wieland's Laxität.
In der ältern Zeit:
Lateinische Verse.
Pedantismus.
Mehr Handwerk.
Fertigkeit ohne poetischen Geist.

*

Dilettantismus in der pragmatischen Poesie.

Ursache, warum der Dilettant das Mächtige, Leidenschaftliche, Starkcharakteristische haßt und nur das Mittlere, Moralische darstellt.
Der Dilettant wird nie den Gegenstand, immer nur sein Gefühl über den Gegenstand schildern.
Er flieht den Charakter des Objekts.
Alle dilettantischen Geburten in dieser Dichtungsart werden einen pathologischen Charakter haben und nur die Neigung und Abneigung ihres Urhebers ausdrücken.
Der Dilettant glaubt mit dem Witz an die Poesie zu reichen.
Dramatische Pfuscher werden bis zum Unsinn gebracht, um ihr Werk auszustellen.

*

---

*) Vorzugsweise in den 1756 zuerst erschienenen, aber bald weit verbreiteten Idyllen.

**) Mit Beziehung auf Macklot in Karlsruhe, der auf dem mißrathenen Papier der markgräflich badenschen Fabrik alle deutschen Dichter nachzudrucken vorschlug, auf Schmieder, gleichfalls in Karlsruhe, auf Himburg in Berlin u. A.

***) Die Nachahmer Klopstock's, wie Denis, Mastalier, Kretschmann, von denen als Barden der Erste sich Sined, der Letzte sich Rhingulph nannte — vielleicht auch Klopstock selbst.

Dilettantismus in der Musik.

In der älteren Zeit größerer Einfluß aufs leidenschaftliche Leben durch tragbare Saiteninstrumente, welche Empfindungen einfacher auszudrücken mehr Raum geben.
Medium der Galanterie.
In der neuern Zeit Flügel und Violine.
Mehr Werth gelegt auf mechanische Fertigkeit, Schwierigkeit und Künstlichkeit, weniger Zusammenhang mit Leben und Leidenschaft.
Geht in Konzerte über.
Mehr Nahrung der Eitelkeit.
Lieder und Opernwesen.
Falsche Hoffnung, durch komponirte Volkslieder Nationalsinn und ästhetischen Geist zu pflanzen.*)
Gesellschafts-, Tisch-, Trink-, Freimaurer-Lieder.

*

Im Tanz.

In der ältern Zeit: Pedanterie und Gleichgiltigkeit. Einförmigkeit.
In der neuern Zeit: Formlosigkeit und daraus hervorgehende Wildheit, Heftigkeit, Gewaltsamkeit.

*

Unterschied der repräsentativen, naiven und charakteristischen Tänze:

Repräsentative machen die Schönheit der Gestalt und Bewegung geltend und haben Würde. (Menuet.)	Fallen gern ins Steife.
Naive begleiten den belebten Zustand und haben mehr Anmuth und Freiheit. (Englische Tänze.)	Fallen gern ins Ausgelassene.
Charakteristische grenzen an eine objektive Kunst.	Gehen leicht in die Karrikatur.

*

*) Man muß bedauern, keine Motivirung für diesen Satz zu erhalten, da er an und für sich paradox erscheint.

Dilettantismus in der Schauspielkunst.

Französische Komödie ist auch bei Liebhabern obligat und ein Institut der Geselligkeit.
Italienische Liebhaberkomödie bezieht sich auf eine Puppen- und puppenartige Repräsentation.
Deutschland, ältere Zeit: Jesuiterschulen.*)
Neuere Zeit: Französische Liebhaberkomödie zur Bildung der Sprache in vornehmen Häusern.
Vermischung der Stände bei deutschen Liebhaberkomödien.
Bedingung,**) unter welcher allenfalls eine mäßige Uebung im Theaterwesen unschuldig und zulässig, ja einigermaßen zu billigen sein möchte.
Permanenz derselben Gesellschaft.
Vermeidung passionirter und Wahl verstandesreicher und geselliger Stücke.
Abhaltung aller Kinder und sehr junger Personen.
Möglichster Rigorismus in äußern Formen.

*

Nutzen des Dilettantismus.

Im Allgemeinen.

Er steuert der völligen Rohheit.
Dilettantismus ist eine nothwendige Folge schon verbreiteter Kunst und kann auch eine Ursache derselben werden.
Er kann unter gewissen Umständen das ächte Kunsttalent anregen und entwickeln helfen,
Das Handwerk zu einer gewissen Kunstähnlichkeit erheben.
Macht gesitteter.
Regt im Fall der Rohheit einen gewissen Kunstsinn an und verbreitet ihn da, wo der Künstler nicht hinkommen würde.
Beschäftigt die produktive Kraft und kultivirt also etwas Wichtiges am Menschen.
Die Erscheinungen in Begriffe verwandeln.
Totaleindrücke theilen.
Besitz und Reproduktion der Gestalten befördern.

*

---

*) Die sogenannte „Schulkomödie" herrschte, auch auf evangelische Schulen übergegangen, bis ins achtzehnte Jahrhundert.

**) Man erwartet „Bedingungen", da vier solche aufgezählt werden.

Nutzen des Dilettantismus.

In der Zeichenkunst.

Sehen lernen.
Die Gesetze kennen lernen, wonach wir sehen.
Den Gegenstand in ein Bild verwandeln, d. h. die sichtbare Raumerfüllung, insofern sie gleichgiltig ist.
Die Formen erkennen, d. h. die Raumerfüllung, insofern sie bedeutend ist.
Unterscheiden lernen. — Mit dem Totaleindruck (ohne Unterscheidung) fangen Alle an. Dann kommt die Unterscheidung, und der dritte Grad ist die Rückkehr von der Unterscheidung zum Gefühl des Ganzen, welches das Aesthetische ist.
Diese Vortheile hat der Dilettant mit dem Künstler im Gegensatz des bloßen unthätigen Betrachters gemein.

*

In der Baukunst.

Sie weckt die freie Produktionskraft.
Sie führt am Schnellsten und Unmittelbarsten von der Materie zur Form, vom Stoff zur Erscheinung, und entspricht dadurch der höchsten Anlage im Menschen.
Sie erweckt und entwickelt den Sinn fürs Erhabene, zu dem sie sich überhaupt mehr neigt als zum Schönen.
Sie führt Ordnung und Maß ein und lehrt auch im Nützlichen und Nothdürftigen nach einem schönen Schein und einer gewissen Freiheit streben.
Der allgemeine Nutzen des Dilettantismus, daß er gesitteter macht und im Fall der Rohheit einen gewissen Kunstsinn anregt und ihn da verbreitet, wo der Künstler nicht hinkommen würde, gilt besonders auch von der Baukunst.

*

In der Gartenkunst.

Ideales im Realen.
Streben nach Form in formlosen Massen.
Wahl.
Schöne Zusammenstellung.
Ein Bild aus der Wirklichkeit machen, kurz, erster Eintritt in die Kunst.

Eine reinliche und vollends schöne Umgebung wirkt immer wohlthätig auf die Gesellschaft.

*

In der lyrischen Poesie.

Ausbildung der Sprache im Ganzen.

Vervielfältigteres Interesse an Humanioribus im Gegensatz der Rohheit des Unwissenden oder der pedantischen Vornirtheit des bloßen Geschäftsmannes und Schulgelehrten.

Ausbildung der Gefühle und des Sprachausdruckes derselben.

Jeder gebildete Mensch muß seine Empfindungen poetisch schön ausdrücken können.

Idealisirung der Vorstellungen bei Gegenständen des gemeinen Lebens.

Kultur der Einbildungskraft, besonders als integrirenden Theils bei der Verstandesbildung.

Erweckung und Stimmung der produktiven Einbildungskraft zu den höchsten Funktionen des Geistes auch in Wissenschaften und im praktischen Leben.

Ausbildung des Sinnes für das Rhythmische.

Da es noch keine objektiven Gesetze weder für das Innere noch für das Aeußere eines Gedichtes giebt, so müssen sich die Liebhaber strenger noch als die Meister an anerkannte gute Muster halten und eher das Gute, was schon da ist, nachahmen, als nach Originalität streben, im Aeußern und Metrischen aber die vorhandenen allgemeinsten Gesetze rigoristisch befolgen.

Und da der Dilettant sich nur nach Mustern bilden kann, so muß er, um der Einseitigkeit zu entgehen, sich die allgemeinstmögliche Bekanntschaft mit allen Mustern erwerben und das Feld der poetischen Literatur noch vollkommener ausmessen, als es der Künstler selbst nöthig hat.

*

In der Musik.

Tiefere Ausbildung des Sinnes.

Mathematische Bestimmungen des Organs werden kennen gelernt und zu Empfindungs- und Schönheitszwecken gebraucht.

Gesellige Verbindung der Menschen, ohne bestimmtes Interesse, mit Unterhaltung.

Stimmt zu einer idealen Existenz, selbst wenn die Musik nur den Tanz aufregt.

*

Im Tanz.

Gelenkigkeit und Möglichkeit schöner Bewegungen.
Gefühl und Ausübung des Rhythmus durch alle Bewegungen.
Bedeutsamkeit, ästhetische, der Bewegungen.
Geregeltes Gefühl der Frohheit.
Ausbildung des Körpers, Stimmung des Körpers zu allen möglichen körperlichen Fertigkeiten.
Musikalische Körperstimmung.
Maß der Bewegungen zwischen Ueberfluß und Sparsamkeit.
Möglichkeit eines schönen Umgangs.
Mögliche Geselligkeit in einem exaltirten Zustand.

*

In der Schauspielkunst.

Gelegenheit zu mehrerer Ausbildung der Deklamation.
Aufmerksamkeit auf die Repräsentation seiner selbst.
Partizipirt von den angeführten Vortheilen der Tanzkunst.
Uebung der Memorie.
Sinnliches Aufpassen und Akkuratesse.

*

Schaden des Dilettantismus.

Im Allgemeinen.

Der Dilettant überspringt die Stufen, beharrt auf gewissen Stufen, die er als Ziel ansieht, und hält sich berechtigt, von da aus das Ganze zu beurtheilen, hindert also seine Perfektibilität.
Er setzt sich in die Nothwendigkeit, nach falschen Regeln zu handeln, weil er ohne Regeln auch nicht dilettantisch wirken kann und er die ächten objektiven Regeln nicht kennt.
Er kommt immer mehr von der Wahrheit der Gegenstände ab und verliert sich auf subjektiven Irrwegen.
Der Dilettantismus nimmt der Kunst ihr Element und verschlechtert ihr Publikum, dem er den Ernst und den Rigorismus nimmt.
Alles Vorliebnehmen zerstört die Kunst, und der Dilettantismus führt Nachsicht und Gunst ein. Er bringt diejenigen Künstler,

welche dem Dilettantismus näher stehen, auf Unkosten der ächten Künstler in Ansehen.

Beim Dilettantismus ist der Schaden immer größer als der Nutzen.

Vom Handwerk kann man sich zur Kunst erheben, vom Pfuschen nie.

Der Dilettantismus befördert das Gleichgiltige, Halbe und Charakterlose.

Schaden, den Dilettanten der Kunst thun, indem sie den Künstler zu sich herabziehen, —

Keinen guten Künstler neben sich leiden können.

Ueberall, wo die Kunst selbst noch kein rechtes Regulativ hat, wie in der Poesie, Gartenkunst, Schauspielkunst, richtet der Dilettantismus mehr Schaden an und wird anmaßender. Der schlimmste Fall ist bei der Schauspielkunst.

*

Schaden des Dilettantismus.

In der Baukunst.

Wegen der großen Schwierigkeit, in der Architektur den Charakter zu treffen, darin mannichfaltig und schön zu sein, wird der Dilettant, der dies nicht erreichen kann, immer nach Verhältniß seines Zeitalters entweder ins Magere und Ueberladene oder ins Plumpe und Leere verfallen. Ein Architekturwerk aber, das nur durch die Schönheit Existenz hat, ist völlig null, wenn es diese verfehlt.

Wegen ihrer idealen Natur führt sie leichter als eine andere Kunst zum Phantastischen, welches hier gerade am Schädlichsten ist.

Weil sich nur die Wenigsten zu einer freien Bildung nach bloßen Schönheitsgesetzen erheben können, so verfällt der Bau-Dilettant leicht auf sentimentalische und allegorische Baukunst und sucht den Charakter, den er in der Schönheit nicht zu finden weiß, auf diesem Wege hineinzulegen.

Bau-Dilettantismus, ohne den schönen Zweck erfüllen zu können, schadet gewöhnlich dem physischen Zweck der Baukunst: der Brauchbarkeit und Bequemlichkeit.

Die Publizität und Dauerhaftigkeit architektonischer Werke macht das Nachtheilige des Dilettantismus in diesem Fach allgemeiner und fortdauernder und perpetuirt den falschen Ge-

schmack, weil hier, wie überhaupt in Künsten, das Vorhandene und überall Verbreitete wieder zum Muster dient.

Die ernste Bestimmung der schönen Bauwerke setzt sie mit den bedeutendsten und erhöhtesten Momenten des Menschen in Verbindung, und die Pfuscherei in diesen Fällen verschlechtert ihn also gerade da, wo er am Perfektibelsten sein könnte.

*

In der Gartenkunst.

Reales wird als ein Phantasiewerk behandelt.

Die Gartenliebhaberei geht auf etwas Endloses hinaus:

1) weil sie in der Idee nicht bestimmt und begrenzt ist;
2) weil das Materiale als ewig zufällig sich immer verändert und der Idee ewig entgegenstrebt.

Die Gartenliebhaberei läßt sich oft die edlern Künste auf eine unwürdige Art dienen und macht ein Spielwerk aus ihrer soliden Bestimmung.

Befördert die sentimentale und phantastische Nullität.

Sie verkleinert das Erhabene in der Natur und hebt es auf, indem sie es nachahmt.

Sie verewigt die herrschende Unart der Zeit, im Aesthetischen unbedingt und gesetzlos sein zu wollen und willkürlich zu phantasiren, indem sie sich nicht, wie wol andere Künste, korrigiren und in der Zucht halten läßt.

Vermischung von Kunst und Natur.

Vorliebnehmen mit dem Schein.

Die dabei vorkommenden Gebäude werden leicht, spindelartig, hölzern, brettern aufgeführt und zerstören den Begriff solider Baukunst; ja sie heben das Gefühl für sie auf. Die Strohdächer, bretternen Blendungen, Alles macht eine Neigung zur Kartenhaus-Architektur.

*

In der lyrischen Poesie.

Belletristische Flachheit und Leerheit, Abziehung von soliden Studien oder oberflächliche Behandlung.

Es ist hier eine größere Gefahr als bei andern Künsten, eine bloße dilettantische Fähigkeit mit einem ächten Kunstberufe zu verwechseln, und wenn dies der Fall ist, so ist das Subjekt übler daran als bei jeder andern Liebhaberei, weil seine Existenz völlige Nullität hat; denn ein Poet ist nichts, wenn er es nicht mit Ernst und Kunstmäßigkeit ist.

Dilettantismus überhaupt, besonders aber in der Poesie, schwächt die Theilnehmung und Empfänglichkeit für das Gute außer ihm, und indem er einem unruhigen Produktionstriebe nachgiebt, der ihn zu nichts Vollkommenem führt, beraubt er sich aller Bildung, die ihm durch Aufnahme des fremden Guten zuwachsen könnte.

Der poetische Dilettantismus kann doppelter Art sein. Entweder vernachlässigt er das (unerläßliche) Mechanische und glaubt genug gethan zu haben, wenn er Geist und Gefühl zeigt; oder er sucht die Poesie blos im Mechanischen, worin er sich eine handwerksmäßige Fertigkeit erwerben kann, und ist ohne Geist und Gehalt. Beide sind schädlich, doch schadet jener mehr der Kunst, dieser mehr dem Subjekt selbst.

Alle Dilettanten sind Plagiarii. Sie entnerven und vernichten jedes Original schon in der Sprache und im Gedanken, indem sie es nachsprechen, nachäffen und ihre Leerheit damit ausflicken. So wird die Sprache nach und nach mit zusammengeplünderten Phrasen und Formeln angefüllt, die nichts mehr sagen, und man kann ganze Bücher lesen, die schön stilisirt sind und gar nichts enthalten. Kurz, alles wahrhaft Schöne und Gute der ächten Poesie wird durch den überhandnehmenden Dilettantismus profanirt, herumgeschleppt und entwürdigt.

*

In der pragmatischen Poesie.

Alle Nachtheile des Dilettantismus im Lyrischen sind hier noch in weit höherem Grad; nicht nur die Kunst erleidet mehr Schaden, auch das Subjekt.

Vermischung der Gattungen.

*

In der Musik.

Wenn die Bildung des Musik-Dilettanten autodidaktisch geschieht und die Komposition nicht unter der strengen Anleitung eines Meisters wie die Applikatur selbst erlernt wird, so entsteht ein ängstliches, immer ungewisses, unbefriedigtes Streben, da der Musik-Dilettant nicht, wie der in andern Künsten, ohne Kunstregeln Effekte hervorbringen kann.

Auch macht der Musik-Dilettantismus noch mehr als ein anderer untheilnehmend und unfähig für den Genuß fremder Kunstwerke und beraubt und beschränkt also das Subjekt, das er in seiner einseitigen und charakteristischen Form gefangen hält.

*

Im Tanz.

Zerbrochenheit der Glieder und Affektation.
Steifigkeit und Pedanterie.
Karrikatur.
Eitelkeit.
Falsche Ausbildung des Körpers.
Charakterlosigkeit und Leerheit.
Zerflossenes, schlaffes Wesen.
Manierirtes Wesen in Uebertreibung schöner Bewegung.
Entweder steif und ängstlich, oder unmäßig und roh.
(Beides wird durch das Gefällige und Bedeutende verhindert.)
Neigt die Gesellschaft zu einer sinnlichen Leerheit.
Eitelkeit und einseitige Richtung auf die körperliche Erscheinung.
Man muß es in der Tanzkunst deswegen zur Meisterschaft bringen, weil der Dilettantismus entweder unsicher und ängstlich macht, also die Freiheit hemmt und den Geist beschränkt, oder weil er eitel macht und dadurch zur Leerheit führt.

*

In der Schauspielkunst.

Karrikatur der eignen fehlerhaften Individualität.
Ableitung des Geistes von allem Geschäft durch Vorspiegelung einer phantastischen Aussicht.
Aufwand alles Interesses und aller Passion ohne Frucht.
Ewiger Zirkel in einer einförmigen, immer wiederholten und zu nichts führenden Thätigkeit.
(Dilettanten wissen sich nichts Anziehenderes als die Komödienproben; Schauspieler von Metier hassen sie.)
Vorzugsweise Schonung und Verzärtlung des Theaterdilettanten durch Beifall.
Ewige Reizung zu einem leidenschaftlichen Zustand und Betragen ohne ein Gegengewicht.
Nahrung aller gehässigen Passionen, von den schlimmsten Folgen für die bürgerliche und häusliche Existenz.
Abstumpfung des Gefühls gegen die Poesie.
Exaltirte Sprache bei gemeinen Empfindungen.
Ein Trödelmarkt von Gedanken, Stellen und Schilderungen in der Reminiscenz.
Durchgängige Unnatur und Manier auch im übrigen Leben.

Höchst verderbliche Nachsicht gegen das Mittelmäßige und Fehlerhafte in einem öffentlichen und ganz persönlichen Fall.

Die allgemeine Toleranz für das Einheimische wird in diesem Fall eminenter.

Höchst verderblicher Gebrauch der Liebhaberschauspiele zur Bildung der Kinder, wo es ganz zur Fratze wird. Zugleich die gefährlichste aller Diversionen für Universitäten ꝛc.

Zerstörte Idealität der Kunst, weil der Liebhaber, der sich nicht durch Aneignung der Kunstbegriffe und Traditionen erheben kann, Alles durch eine pathologische Wirklichkeit erreichen muß.

Winckelmann.

Vorbemerkung des Herausgebers.

Die Biographie Winckelmann's, nach Gervinus' Ausspruch die beste Charakteristik, welche Goethe geschrieben hat, ist eigentlich nur ein Theil eines größeren Kollektivwerkes, zu dem die Weimarischen Kunstfreunde ihre Beiträge geliefert hatten. Eine äußere Anregung zu dem Unternehmen gaben die Briefe an Berendis, die Goethe von der Herzogin Amalia zur Herausgabe erhalten hatte und auf deren Inhalt und bevorstehende Veröffentlichung er schon im Februar 1804 (in Nr. 26 des Intelligenzblattes der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung) durch folgende Anzeige aufmerksam machte:

„Ungedruckte Winckelmannische Briefe.

„Von bedeutenden Männern nachgelassene Briefe haben immer einen großen Reiz für die Nachwelt; sie sind gleichsam die einzelnen Belege der großen Lebensrechnung, wovon Thaten und Schriften die vollen Hauptsummen vorstellen.

„Besonders giebt es Menschen, die sich mehr in Briefen als im Umgange und sonst zu schildern bestimmt sind. Unter diese gehörte Winckelmann, der sich am Freisten fühlte, wenn er mit der Feder in der Hand vor einem Briefblatte sich einem vertrauten Freund gegenüber wähnte.

„Mehrere seiner gedruckten Briefe legen hievon ein Zeugniß ab, wozu die Sammlung, welche wir ankündigen, sich bedeutend gesellen wird. Die vorliegenden Briefe sind an einen Landsmann, Schulfreund und Hausgenossen mit der freisten Vertraulichkeit geschrieben, funfzehn derselben vor seiner Abreise nach Rom. Aus nachstehender Anzeige des Inhalts läßt sich ihr Werth schon genugsam schätzen."

Es folgt alsdann eine Inhaltsangabe von siebenundzwanzig Briefen an Berendis, der wir ihre Stelle in der Textrevision angewiesen haben.

Die Briefe selbst wurden in dem oben erwähnten Kollektivwerke veröffentlicht, welches 1805 unter dem Titel „Winckel-

mann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe" erschien. Das Ganze wurde — eine unwesentliche Umstellung in der Reihenfolge der Abtheilungen abgerechnet — unverändert in die 1816 begonnene Ausgabe von Goethe's Werken (Band XXII, erschienen 1821) aufgenommen.

Der vollständige Inhalt des Werkes besteht aus folgenden Stücken:

1. Die Widmung an die Herzogin Amalia.
2. Eine Vorrede im Namen der Weimarischen Kunstfreunde, die das Werk als unmittelbare Fortsetzung früherer gemeinsamer Thätigkeit ankündigt.
3. Ein allgemeines Vorwort zu dem „Entwurf einer Geschichte der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts", das nur auf diese unter Nr. 7 folgende Arbeit Meyer's bezüglich.
4. Ein Abschnitt über Winckelmann's Briefe an Berendis, der mit einer kurzen Lebensbeschreibung des Letzteren schließt.
5. Eine „Schilderung Winckelmann's", welche auf Dessen Verdienste und Bedeutung hinweist.

Hierauf folgen dann die drei Haupttheile des Ganzen, und zwar:

6. „Winckelmann's Briefe an einen Landsmann, Schulfreund und Hausgenossen" (S. 1—160) — ein Abdruck der oben erwähnten siebenundzwanzig Briefe.
7. Der durch Nr. 3 von Goethe eingeleitete „Entwurf einer Kunstgeschichte 2c.", mit einem besonderen Vorworte — Beides von Meyer (S. 161—386).
8. Die „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmann's", gleichfalls mit besonderem Vorworte und Einleitung. Diese Skizzen zerfallen wiederum in drei Theile, in denen Winckelmann je nach seiner allgemein menschlichen, künstlerischen und wissenschaftlichen Entwickelung geschildert wird und die Goethe (S. 387—440), Meyer (S. 441—452) und F. A. Wolf (S. 453—470) zu Verfassern haben.

Ein Verzeichniß sämmtlicher Winckelmannischen Briefe in chronologischer Ordnung und ein Namenregister (S. 471 bis 496) schließen das Ganze.

Als nicht in Goethe's Werke gehörig, da nicht von ihm verfaßt, sonderte die Ausgabe letzter Hand mit Recht die Nummern 6 und 7 aus, nahm aber gleichwol die beiden ebenfalls nicht-Goethe'schen Aufsätze in Nr. 8 in die Werke auf.

In sämmtlichen späteren Ausgaben sind auch diese letzteren weggelassen, mit ihnen zugleich aber auch die von Goethe her-

rührenden Aufsätze 2, 3, 5 und Dessen kurzes Vorwort zu 8 auf S. 196 (nur die Ausgabe von Kurz hat noch die Nummern 2 und 3). Eine Entschuldigung hiefür mag darin liegen, daß man den verschiedenartigen Einzel-Aufsätzen mehr den Charakter der Einheit und der Zusammengehörigkeit geben wollte, woher man denn auch, von dem Goethe'schen Text abweichend, den Abschnitt 4, „Winckelmann's Briefe", hinter der „Einleitung" S. 197 einschob. Aber der dem Ganzen nach Anlage und Entstehung eigne Charakter mußte durch dies Verfahren gestört werden.

Unsere Aufgabe kann es nicht sein, die Leistungen von Goethe's Mitarbeitern in Betracht zu ziehen; ebensowenig kann hier erörtert werden, inwieweit die gemeinsame Leistung der Weimarischen Kunstfreunde bereits die Resultate vorbereitet hat, welche in neuster Zeit über Winckelmann gewonnen wurden. Es mag deshalb genügen, daran zu erinnern, daß auch in dem umfangreichen und trefflichen Werke von C. Justi (Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. 2 Bde. 1866 und 1872) wiederholt anerkannt wird, daß Goethe in seiner Auffassung Winckelmann's von den richtigen Gesichtspunkten ausgegangen ist und ein tiefes Verständniß von dessen Bedeutung gewonnen hat.

Goethe's eigene Thätigkeit für die vorliegende Schrift fällt in den Winter von 1804 auf 1805; die Vollendung, d. h. die Absendung der drei Skizzen, zeigt Goethe Schillern am 20. April 1805, also wenige Wochen vor dessen Tode an. Wenn er bei dieser Gelegenheit sagt, es passe das alte, unter ein Gemälde geschriebene „in doloribus pinxit" auch auf seine gegenwärtige Arbeit, so bezieht man dies wol richtig mit Viehoff (Goethe's Leben, 3. Aufl. III. 523 ff.) einmal auf eine langwierige Krankheit, die ihn während der ersten Monate des Jahres 1805 quälte, dann aber auch auf die Sehnsucht nach Italien, welche durch die Beschäftigung und die Erinnerung an die glückliche dort verlebte Zeit wieder von Neuem rege geworden war.

Winckelmann's Tod fällt in die letzte Zeit, die Goethe auf der Universität zu Leipzig studirte, also in sein neunzehntes Lebensjahr. Jene Reise nach Deutschland, die für Winckelmann ein so verhängnißvolles Ende nehmen sollte, hoffte man, würde ihn auch nach Leipzig führen, wo ihn namentlich Oeser, mit dem ihn frühe Beziehungen verbanden, mit Spannung erwartete. Aus Besorgniß, ihn dort vielleicht nicht häufig genug zu sehen, hatten Goethe und seine Freunde schon Ritt und Fahrt nach Dessau verabredet, wo der Gefeierte voraussichtlich bei seinem Gönner, dem Herzoge Franz Leopold Friedrich, längere Zeit verweilen sollte.

Dieses besondere Interesse, das Goethe für Winckelmann zeigte, beruhte aber bei ihm nicht allein auf der allgemeinen und unangetasteten Verehrung, die Jener nach dem Ausdrucke in „Dichtung und Wahrheit" damals genoß, es war aus einem tieferen Verständniß der Bedeutung des Schöpfers der Kunstgeschichte hervorgegangen. Allerdings sind die Urtheile, die er über seine ältesten Schriften ausspricht, nicht in der frühen Zeit entstanden, der sie in seiner Biographie zugeschrieben werden. Goethe nennt dieselben dort mit richtiger Auffassung problematisch, durch Ironie verwirrend und auf ganz spezielle Ereignisse und Meinungen sich beziehend, und hebt besonders auch den nicht günstigen Einfluß hervor, den Oeser auf sie ausgeübt habe. In Wirklichkeit hegte Goethe aber damals noch eine unbedingte Bewunderung für Oeser, so daß erst die Reife späteren Kunsturtheils die Unzulänglichkeit desselben wie der bezeichneten Schriften empfunden haben wird.

Von größerer Wichtigkeit für jene frühe Zeit ist offenbar, was sich aus Allem ergiebt, daß Goethe mit Eifer die verschiedenen Schriften Winckelmann's studirt hat. So kommt Dessen Name in Werther's Leiden vor, so bei Gelegenheit der Erwähnung des Antikensaals in Mannheim, mit dem Goethe durch Winckelmann's und Lessing's Schriften schon früher vertraut geworden war, als er ihn gesehen hatte, und ebenso kommt er auch nicht selten in seinen Briefen darauf, von Winckelmann's Ansichten zu sprechen.

Es lag indessen in der Natur der Sache, daß der volle Werth Winckelmann's auch Goethe erst während der italienischen Reise klar wurde. Nicht allein, daß er in Italien häufig auf Spuren seiner Thätigkeit stieß, daß er seine Kunstgeschichte von Neuem zu lesen anfing (in der Uebersetzung von Fea) und zum Theil nach ihrer Anleitung die Kunstwerke studirte, sondern wir sehen auch, daß er bereits zu einer allgemeinen Beurtheilung Winckelmann's fortschreitet. Wenn er von dem hohen Stil der Griechen, wenn er von dem dauerhaften Faden spricht, an dem uns Winckelmann durch die verschiedenen Kunstepochen durchleite, wenn er Meyer als Nachfolger auf dem von Jenem und von Mengs vorgezeichneten Pfade nennt, so sieht man, daß sein Urtheil über ihn sich abschließt, zugleich aber auch seine eigne mit Winckelmann im Wesentlichen übereinstimmende Kunstansicht zum vollen Durchbruche kommt.

Winckelmann.

Ihro der Herzogin **Anna Amalia** von Sachsen-Weimar und Eisenach Hochfürstl. Durchlaucht.

Durchlauchtigste Fürstin,
Gnädigste Frau,

Jenes mannichfaltige Gute, das Kunst und Wissenschaft Eurer Durchlaucht verdanken, wird gegenwärtig durch die gnädigste Erlaubniß vermehrt, nachstehende Winckelmannische Briefe dem Druck übergeben zu dürfen. Sie sind an einen Mann gerichtet, der das Glück hatte, sich unter Höchstihro Diener zu rechnen und bald nach jener Zeit Eurer Durchlaucht näher zu leben, als Winckelmann sich in der ängstlichen Verlegenheit befunden hatte, deren unmittelbare dringende Schilderung man hier nicht ohne Theilnahme lesen kann.

Wären diese Blätter in jenen Tagen Eurer Durchlaucht vor die Augen gekommen, so hätte gewiß das hohe wohlthätige Gemüth einem solchen Jammer gleich ein Ende gemacht, hätte das Schicksal eines vortrefflichen Mannes anders eingeleitet und für die ganze Folge glücklicher gelenkt.

Doch wer sollte wol des Möglichen gedenken, wenn des Geschehenen so viel Erfreuliches vor uns liegt?

Eure Durchlaucht haben seit jener Zeit so viel Nützliches und Angenehmes gepflanzt und gehegt, indeß unser fördernder und mittheilender Fürst Schöpfungen auf Schöpfungen häuft und begünstigt.

Ohne Ruhmredigkeit darf man des in einem beschränkten Kreise nach innen und außen gewirkten Guten gedenken, wovon

das Augenfällige schon die Bewunderung des Beobachters erregen muß, die immer höher steigen würde, wenn sich ein Unterrichteter das Werden und Wachsen darzustellen bemühte.

Nicht auf Besitz, sondern auf Wirkung war es angesehen, und um so mehr verdient die höhere Kultur dieses Landes einen Annalisten, je mehr sich gar Manches früher lebendig und thätig zeigte, wovon die sichtbaren Spuren schon verloschen sind.

Mögen Eure Durchlaucht im Bewußtsein anfänglicher Stiftung und fortgesetzter Mitwirkung zu jenem eigenen Familienglück, einem hohen und gesunden Alter, gelangen und noch spät einer glänzenden Epoche genießen, die sich jetzt für unsern Kreis eröffnet, in welcher alles vorhandene Gute noch immer gemehrt, in sich verknüpft, befestigt, gesteigert und der Nachwelt überliefert werden soll.

Da ich mir denn zugleich schmeicheln darf, jener unschätzbaren Gnade, wodurch Höchstdieselben mein Leben zu schmücken geruhten, mich auch fernerhin zu erfreuen, und mich mit verehrender Anhänglichkeit unterzeichne

Eurer Durchlaucht

unterthänigster

J. W. v. Goethe.

Vorrede.*)

Die in Weimar verbündeten und mehrere Jahre zusammen lebenden Kunstfreunde dürfen ihres Verhältnisses zu dem größeren Publikum wol erwähnen, indem sie, worauf doch zuletzt Alles ankommt, sich immer in gleichem Sinn und nach gleichen wohlerprobten Grundsätzen geäußert. Nicht daß sie, auf gewisse Vorstellungsarten beschränkt, hartnäckig einerlei Standpunkt behauptet hätten, gestehen sie vielmehr gern, durch mannichfaltige Mittheilung gelernt zu haben, wie sie denn auch gegenwärtig mit Vergnügen gewahr werden, daß ihre Bildung sich an die in Deutschland immer allgemeiner werdende höhere Bildung mehr und mehr anschließt.

Sie erinnern mit einem heitern Bewußtsein an die Propyläen, an die nunmehr schon sechs Ausstellungen kommentirenden Programme, an manche Aeußerungen in der Jenaischen Literatur-Zeitung, an die Bearbeitung der Cellini'schen Lebensbeschreibung.

Wenn diese Schriften nicht zusammen gedruckt und gebunden sind, wenn sie nicht Theile eines einzigen Werkes ausmachen, so sind sie doch aus ebendemselben Geiste hervorgegangen. Sie haben auf das Ganze gewirkt, wie uns zwar langsam, aber doch erfreulich genug, nach und nach bekannt geworden, so daß wir eines mannichfaltig erfahrnen Undanks, eines lauten und schweigenden Gegenwirkens wol kaum gedenken sollten.

---

*) Obiges ist die Vorrede zu dem Gesammt-Inhalt des Werkes: „Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe". Dasselbe besteht, wie in der Vorbemerkung genauer angegeben ist, aus drei Hauptabtheilungen: 1. Winckelmann's Briefe an einen Landsmann ꝛc. 2. Entwurf einer Kunstgesch. d. 18. Jahrh. 3. Skizzen zu einer Schilderung Winckelmann's. Nur die erste dieser Skizzen der dritten Abtheilung, welche nachstehend auf S. 197 bis 229 abgedruckt ist, hat Goethe zum Verfasser.

Unmittelbar schließt sich vorliegendes Werk an die übrigen Arbeiten an, und wir erwähnen von seinem Inhalt hier nur das Nothwendigste.

Entwurf einer Geschichte der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts.

Für den Künstler wie für den Menschen ist eine geschichtliche Ansicht verwandter Zustände zu schnellerer Bildung höchst vortheilhaft. Jeder einzelne Mensch, besonders der tüchtige, kommt sich früher viel zu bedeutend vor, und so nimmt er auch im Vertrauen auf selbstständige Kraft viel zu geschwind für diese oder jene Maxime Partei, handelt und arbeitet auf dem eingeschlagenen Wege mit Lebhaftigkeit vor sich hin, und wenn er zuletzt seine Einseitigkeit, seinen Irrthum einsehen lernt, so wechselt er ebenso heftig, ergreift eine andre vielleicht ebenso fehlerhafte Richtung und hält sich an einen ebenso mangelhaften Grundsatz. Nur erst spät wird er seine Geschichte gewahr und lernt einsehen, wie viel weiter ihn eine stätige Bildung nach einem geprüften Leitfaden hätte führen können.

Wenn der Kenner seine Einsicht blos der Geschichte verdankt, wenn sie den Körper zu den Ideen hergiebt, aus welchen die Kunst entspringt, so ist auch die Geschichte der Kunst für den jungen Künstler von der größten Bedeutung, nur müßte er nicht in ihr etwa nur trübe, leidenschaftlich zu erjagende Vorbilder, sondern sich selbst auf seinem Standpunkt, in seiner Beschränkung gleichnißweise gewahr werden. Aber leider ist selbst das kaum Vergangene für den Menschen selten belehrend, ohne daß man ihn deshalb anklagen kann. Denn indem wir die Irrthümer unsrer Vorfahren einsehen lernen, so hat die Zeit schon wieder neue Irrthümer erzeugt, die uns unbemerkt umstricken, und wovon die Darstellung dem künftigen Geschichtschreiber, ebenfalls ohne Vortheil für seine Generation, überlassen bleibt.

Doch wer mag solchen trübsinnigen Betrachtungen nachhängen und nicht lieber sich bestreben, die Klarheit der Ansichten in seinem Fache nach Möglichkeit zu verbreiten! Dies machte sich der Verfasser jenes Entwurfs zur Pflicht, dessen Schwierigkeit die Kenner einsehen, dessen Mängel sie bemerken, dessen Unvollständigkeit sie nachhelfen und dadurch die Möglichkeit vorbereiten mögen, daß aus diesem Entwurf künftig ein Werk entstehen könne.

Winckelmann's Briefe an Berendis.

Briefe gehören unter die wichtigsten Denkmäler, die der einzelne Mensch hinterlassen kann. Lebhafte Personen stellen sich schon bei ihren Selbstgesprächen manchmal einen abwesenden Freund als gegenwärtig vor, dem sie ihre innersten Gesinnungen mittheilen, und so ist auch der Brief eine Art von Selbstgespräch. Denn oft wird ein Freund, an den man schreibt, mehr der Anlaß als der Gegenstand des Briefes. Was uns freut oder schmerzt, drückt oder beschäftigt, löst sich von dem Herzen los, und als dauernde Spuren eines Daseins, eines Zustandes sind solche Blätter für die Nachwelt immer wichtiger, je mehr dem Schreibenden nur der Augenblick vorschwebte, je weniger ihm eine Folgezeit in den Sinn kam. Die Winckelmannischen Briefe haben manchmal diesen wünschenswerthen Charakter.

Wenn dieser treffliche Mann, der sich in der Einsamkeit gebildet hatte, in Gesellschaft zurückhaltend, im Leben und Handeln ernst und bedächtig war, so fühlte er vor dem Briefblatt seine ganze natürliche Freiheit und stellte sich öfter ohne Bedenken dar, wie er sich fühlte. Man sieht ihn besorgt, beängstet, verworren, zweifelnd und zaudernd, bald aber heiter, aufgeweckt, zutraulich, kühn, verwegen, losgebunden bis zum Cynismus, durchaus aber als einen Mann von gehaltnem Charakter, der auf sich selbst vertraut, der, obgleich die äußern Umstände seiner Einbildungskraft so mancherlei Wählbares vorlegen, doch meistens den besten Weg ergreift, bis auf den letzten ungeduldigen, unglücklichen Schritt, der ihm das Leben kostete.

Seine Briefe haben, bei den allgemeinen Grundzügen von Rechtlichkeit und Derbheit, je nachdem sie an verschiedene Personen gerichtet sind, einen verschiedenen Charakter, welches immer der Fall ist, wenn ein geistreicher Briefsteller sich Diejenigen vergegenwärtigt, zu denen er in die Entfernung spricht und also ebensowenig als in der Nähe das Gehörige und Passende vernachlässigen kann.

So sind, um nur einiger größeren Sammlungen Winckelmannischer Briefe zu gedenken, die an Stosch*) geschriebenen

*) Diese Briefe stehen sämmtlich in der Sammlung: „Winckelmann's Briefe an einen seiner vertrautesten Freunde in den Jahren 1756 bis 1768". 2 Theile. Berlin 1781.

für uns herrliche Dokumente eines redlichen Zusammenwirkens mit einem Freund zum bestimmten Zwecke, Zeugnisse von großer Beharrlichkeit in einem schweren, ohne genugsame Vorbereitung leichtsinnig übernommenen, mit Muth glücklich durchgeführten Geschäft, durchwebt mit den lebhaftesten literarischen, politischen Sozietäts-Neuigkeiten, ein köstliches Lebensbild, noch interessanter, wenn sie ganz und unverstümmelt hätten gedruckt werden können. Schön ist auch die Freimüthigkeit selbst in leidenschaftlich mißbilligenden Aeußerungen gegen einen Freund, dem der Briefsteller durchaus so viel Achtung als Liebe, so viel Dank als Neigung zu bezeigen nicht müde wird.

Das Gefühl von eigner Superiorität und Würde, verbunden mit ächter Hochschätzung Anderer, der Ausdruck von Freundschaft, Freundlichkeit, Muthwille und Neckerei, wodurch sich die Briefe an die Schweizer*) charakterisiren, machen diese Sammlung äußerst interessant und liebenswerth, wobei sie zugleich genugsam unterrichtend ist, obgleich Winckelmann's Briefe im Ganzen nicht unterrichtend genannt werden können.

Die ersten Briefe an den Grafen Bünau in der schätzbaren Daßdorfischen Sammlung**) zeugen von einem niedergedrückten, in sich selbst befangenen Gemüthe, das an einem so hohen Gönner kaum hinaufzublicken wagt. Jenes merkwürdige Schreiben, worin Winckelmann seine Religionsänderung ankündigt, ist ein wahrer Galimathias, ein unglücklicher verworrener Aufsatz.

Aber um jene Epoche begreiflich, selbst unmittelbar anschaulich zu machen, dient nunmehr die erste Hälfte unsrer Briefsammlung.***) Sie sind zum Theil aus Nöthenitz, zum Theil aus Dresden an einen innig vertrauten Freund und Kameraden gerichtet. Der Briefsteller zeigt sich mit seinen dringenden unüberwindlichen Wünschen in dem peinlichsten Zustande auf dem Wege zu einem entfernten, neuen, mit Ueberzeugung gesuchten Glück.

Die andre Hälfte ist aus Italien geschrieben. Sie behalten ihren derben, losgebundenen Charakter; doch schwebt über ihnen die Heiterkeit jenes Himmels, und ein lebhaftes Entzücken

*) Diese Briefe an Kaspar Füeßli, Heinrich Füeßli, Salomon Geßner, C., P. und V. Usteri und v. Mecheln sind gesammelt unter dem Titel: „Winckelmann's Briefe an seine Freunde in der Schweiz." Zürich 1778.

**) „Winckelmann's Briefe an seine Freunde, mit literarischen Anmerkungen herausgegeben von K. W. Daßdorf." 2 Bde. Dresden 1777–1780.

***) S. Vorbemerkung, S. 185 ff.

an dem erreichten Ziele beseelt sie. Ueberdies geben sie, verglichen mit andern schon bekannten gleichzeitigen, eine vollständigere Anschauung seiner ganzen Lage.

Die Wichtigkeit dieser Sammlung, vielleicht mehr für Menschenkenntniß als für Literatur, zu fühlen und zu beurtheilen, überlassen wir empfänglichen Gemüthern und einsichtigen Geistern und fügen Einiges über den Mann, an den sie geschrieben sind, wie es uns mitgetheilt worden, hinzu.

*

Hieronymus Dietrich Berendis, geboren zu Seehausen in der Altmark im Jahre 1720, studirte zu Halle die Rechte und war nach seiner akademischen Zeit einige Jahre Auditeur bei dem königlich preußischen Regiment Husaren, die der Farbe nach gewöhnlich die schwarzen, aber nach ihrem damaligen Chef eigentlich von Ruesch genannt wurden. Er setzte, sobald er jenes rohe Leben verlassen hatte, seine Studien eine Zeit lang in Berlin fort. Bei einem Aufenthalte zu Seehausen fand er Winckelmannen, mit dem er sich freundschaftlich verband und später durch dessen Empfehlung bei dem jüngsten Grafen Bünau als Hofmeister angestellt wurde. Er führte denselben nach Braunschweig, wo sie das Karolinum benutzten. Da der Graf nachher in französische Dienste trat, brachte dessen Vater, damals Weimarischer Minister, unsern Berendis in gedachte fürstliche Dienste, wo er zuerst als Kriegsrath, nachher als Kammerrath und als Schatullier*) bei der Herzogin Frau Mutter stand. Er starb 1783 am 26. Oktober zu Weimar.

*

Schilderung Winckelmann's.

Wenn man dem würdigsten Staatsbürger gewöhnlich nur einmal zu Grabe läutet, er mag sich übrigens noch so sehr um Land und Stadt im Großen oder Kleinen verdient gemacht haben, so finden sich dagegen gewisse Personen, die durch Stiftungen sich dergestalt empfehlen, daß ihnen Jahresfeste gefeiert werden, an denen der immerwährende Genuß ihrer Milde gepriesen wird.

In diesem Sinne haben wir alle Ursache, das Andenken solcher Männer, deren Geist uns unerschöpfliche Stiftungen be-

*) Berendis war nach Justi (I. 128) zuletzt Geheimer Kammerrath und Direktor der Jenaischen Landeskasse, aber niemals Schatullier der Herzogin Amalie.

reitet, auch von Zeit zu Zeit wieder zu feiern und ihnen ein wohlgemeintes Opfer darzubringen.

Von dieser Seite betrachte man das Wenige, was gleichdenkende Freunde als Zeugniß ihrer Gesinnungen, nicht als Darstellung seiner Verdienste, an dem Feste darbringen, welches bei Gelegenheit der gefundenen und hier aufgestellten Briefe von allen schönen Seelen und allen Geistern höherer Bildung gewiß gefeiert wird.

Vorwort.*)

Die nachstehenden Aufsätze, von drei Freunden verfaßt, welche sich in ihrer Gesinnung über die Kunst im Allgemeinen sowol als über die Verdienste Winckelmann's glücklich begegnen, sollten einem Aufsatz über diesen merkwürdigen Mann zum Grunde liegen und zum Stoff einer Arbeit dienen, die zugleich das Verdienst der Mannichfaltigkeit und der Einheit hätte.

Wie aber im Leben gar mancher Unternehmung vielerlei Hindernisse im Wege stehen, welche kaum erlauben, den möglichen Stoff zu sammeln, geschweige demselben die gewünschte Form zu geben, so erscheint auch hier nur die Hälfte des entworfenen Ganzen.

Weil jedoch in gegenwärtigem Falle die Hälfte vielleicht mehr als das Ganze geschätzt werden dürfte, indem der Leser durch Betrachtung dreier individueller Ansichten desselben Gegenstandes mehr gereizt und zu eigener Herstellung dieses bedeutenden Lebens und Charakters aufgefordert wird, welche mit Beihilfe der älteren und neueren Hilfsmittel bequem gelingen möchte, so glauben wir Dank zu verdienen, wenn wir, anstatt auf spätere Gelegenheit zu hoffen und eine künftige Ausführung zu versprechen, nach Winckelmann's eigner frischen Weise, eben das, was gerade bereit ist, wenn es auch nicht fertig wäre, freundlich hingeben, damit es nach seiner Art in dem großen Umkreis des Lebens und der Bildung zeitig mitwirke.

---

*) D. h. das Vorwort zu der dritten Abtheilung des Werkes: „Winckelmann und sein Jahrhundert ꝛc. ꝛc." Vergl. Anm. S. 191, und Vorbemerkung, S. 185 f.

Einleitung.

Das Andenken merkwürdiger Menschen sowie die Gegenwart bedeutender Kunstwerke regt von Zeit zu Zeit den Geist der Betrachtung auf. Beide stehen da als Vermächtnisse für jede Generation, in Thaten und Nachruhm jene, diese wirklich erhalten als unaussprechliche Wesen. Jeder Einsichtige weiß recht gut, daß nur das Anschauen ihres besondern Ganzen einen wahren Werth hätte, und doch versucht man immer aufs Neue, durch Reflexion und Wort ihnen etwas abzugewinnen.

Hiezu werden wir besonders aufgereizt, wenn etwas Neues entdeckt und bekannt wird, das auf solche Gegenstände Bezug hat; und so wird man unsre erneuerte Betrachtung über Winckelmann, seinen Charakter und sein Geleistetes in dem Augenblicke schicklich finden, da die eben jetzt herausgegebenen Briefe über seine Denkweise und Zustände ein lebhafteres Licht verbreiten.

Eintritt.

Wenn die Natur gewöhnlichen Menschen die köstliche Mitgift nicht versagt, ich meine jenen lebhaften Trieb, von Kindheit an die äußere Welt mit Lust zu ergreifen, sie kennen zu lernen, sich mit ihr in Verhältniß zu setzen, mit ihr verbunden ein Ganzes zu bilden, so haben vorzügliche Geister öfters die Eigenheit, eine Art von Scheu vor dem wirklichen Leben zu empfinden, sich in sich selbst zurückzuziehen, in sich selbst eine eigene Welt zu erschaffen und auf diese Weise das Vortrefflichste nach innen bezüglich zu leisten.

Findet sich hingegen in besonders begabten Menschen jenes gemeinsame Bedürfniß, eifrig zu Allem, was die Natur in sie gelegt hat, auch in der äußeren Welt die antwortenden Gegenbilder zu suchen und dadurch das Innere völlig zum Ganzen und Gewissen zu steigern, so kann man versichert sein, daß auch

so ein für Welt und Nachwelt höchst erfreuliches Dasein sich ausbilden werde.

Unser Winckelmann war von dieser Art. In ihn hatte die Natur gelegt, was den Mann macht und ziert. Dagegen verwendete er sein ganzes Leben, ein ihm Gemäßes, Treffliches und Würdiges im Menschen und in der Kunst, die sich vorzüglich mit dem Menschen beschäftigt, aufzusuchen.

Eine niedrige Kindheit, unzulänglicher Unterricht in der Jugend, zerrissene, zerstreute Studien im Jünglingsalter, der Druck eines Schulamtes und was in einer solchen Laufbahn Aengstliches und Beschwerliches erfahren wird, hatte er mit vielen Andern geduldet. Er war dreißig Jahre alt geworden, ohne irgend eine Gunst des Schicksals genossen zu haben; aber in ihm selbst lagen die Keime eines wünschenswerthen und möglichen Glücks.

Wir finden schon in diesen seinen traurigen Zeiten die Spur jener Forderung, sich von den Zuständen der Welt mit eigenen Augen zu überzeugen, zwar dunkel und verworren, doch entschieden genug ausgesprochen. Einige nicht genugsam überlegte Versuche, fremde Länder zu sehen, mißglückten ihm. Er träumte sich eine Reise nach Aegypten; er begab sich auf den Weg nach Frankreich;*) unvorhergesehene Hindernisse wiesen ihn zurück. Besser geleitet von seinem Genius, ergriff er endlich die Idee, sich nach Rom durchzudrängen. Er fühlte, wie sehr ihm ein solcher Aufenthalt gemäß sei. Dies war kein Einfall, kein Gedanke mehr, es war ein entschiedener Plan, dem er mit Klugheit und Festigkeit entgegenging.

Antikes.

Der Mensch vermag gar Manches durch zweckmäßigen Gebrauch einzelner Kräfte, er vermag das Außerordentliche durch Verbindung mehrerer Fähigkeiten; aber das Einzige, ganz Unerwartete leistet er nur, wenn sich die sämmtlichen Eigenschaften gleichmäßig in ihm vereinigen. Das Letzte war das glückliche Loos der Alten, besonders der Griechen in ihrer besten Zeit; auf die beiden Ersten sind wir Neuern vom Schicksal angewiesen.

Wenn die gesunde Natur des Menschen als ein Ganzes

---

*) Winckelmann trat diese Reise, auf der er nur bis Gelnhausen kam, im Spätsommer oder Herbst 1741 an.

wirkt, wenn er sich in der Welt als in einem großen, schönen, würdigen und werthen Ganzen fühlt, wenn das harmonische Behagen ihm ein reines, freies Entzücken gewährt, dann würde das Weltall, wenn es sich selbst empfinden könnte, als an sein Ziel gelangt, aufjauchzen und den Gipfel des eigenen Werdens und Wesens bewundern. Denn wozu dient alle der Aufwand von Sonnen und Planeten und Monden, von Sternen und Milchstraßen, von Kometen und Nebelflecken, von gewordenen und werdenden Welten, wenn sich nicht zuletzt ein glücklicher Mensch unbewußt seines Daseins erfreut?

Wirft sich der Neuere, wie es uns eben jetzt ergangen, fast bei jeder Betrachtung ins Unendliche, um zuletzt, wenn es ihm glückt, auf einen beschränkten Punkt wieder zurückzukehren, so fühlten die Alten ohne weitern Umweg sogleich ihre einzige Behaglichkeit innerhalb der lieblichen Grenzen der schönen Welt. Hieher waren sie gesetzt, hiezu berufen, hier fand ihre Thätigkeit Raum, ihre Leidenschaft Gegenstand und Nahrung.

Warum sind ihre Dichter und Geschichtschreiber die Bewunderung des Einsichtigen, die Verzweiflung des Nacheifernden, als weil jene handelnden Personen, die aufgeführt werden, an ihrem eigenen Selbst, an dem engen Kreise ihres Vaterlandes, an der bezeichneten Bahn des eigenen sowol als des mitbürgerlichen Lebens einen so tiefen Antheil nahmen, mit allem Sinn, aller Neigung, aller Kraft auf die Gegenwart wirkten? Daher es einem gleichgesinnten Darsteller nicht schwer fallen konnte, eine solche Gegenwart zu verewigen. Das, was geschah, hatte für sie den einzigen Werth, so wie für uns nur dasjenige, was gedacht oder empfunden worden, einigen Werth zu gewinnen scheint.

Nach einerlei Weise lebte der Dichter in seiner Einbildungskraft, der Geschichtschreiber in der politischen, der Forscher in der natürlichen Welt. Alle hielten sich am Nächsten, Wahren, Wirklichen fest, und selbst ihre Phantasiebilder haben Knochen und Mark. Der Mensch und das Menschliche wurden am Werthesten geachtet und alle seine innern, seine äußern Verhältnisse zur Welt mit so großem Sinne dargestellt als angeschaut. Noch fand sich das Gefühl, die Betrachtung nicht zerstückelt, noch war jene kaum heilbare Trennung in der gesunden Menschenkraft nicht vorgegangen.

Aber nicht allein das Glück zu genießen, sondern auch das Unglück zu ertragen waren jene Naturen höchlich geschickt; denn wie die gesunde Faser dem Uebel widerstrebt und bei jedem

krankhaften Anfall sich eilig wiederherstellt, so vermag der Jenen eigene gesunde Sinn sich gegen innern und äußern Unfall geschwind und leicht wiederherzustellen.

Eine solche antike Natur war, insofern man es nur von einem unsrer Zeitgenossen behaupten kann, in Winckelmann wieder erschienen, die gleich anfangs ihr ungeheures Probestück ablegte, daß sie durch dreißig Jahre Niedrigkeit, Unbehagen und Kummer nicht gebändigt, nicht aus dem Wege gerückt, nicht abgestumpft werden konnte. Sobald er nur zu einer ihm gemäßen Freiheit gelangte, erscheint er ganz und abgeschlossen, völlig im antiken Sinne — angewiesen auf Thätigkeit, Genuß und Entbehrung, Freude und Leid, Besitz und Verlust, Erhebung und Erniedrigung, und in solchem seltsamen Wechsel immer mit dem schönen Boden zufrieden, auf dem uns ein so veränderliches Schicksal heimsucht.

Hatte er nun im Leben einen wirklich alterthümlichen Geist, so blieb ihm derselbe auch in seinen Studien getreu. Doch wenn bei Behandlung der Wissenschaften im Großen und Breiten die Alten sich schon in einer gewissen peinlichen Lage befanden, indem zu Erfassung der mannichfaltigen außermenschlichen Gegenstände eine Zertheilung der Kräfte und Fähigkeiten, eine Zerstückelung der Einheit fast unerläßlich ist, so hat ein Neuerer im ähnlichen Falle ein noch gewagteres Spiel, indem er bei der einzelnen Ausarbeitung des mannichfaltigen Wißbaren sich zu zerstreuen, in unzusammenhängenden Kenntnissen sich zu verlieren in Gefahr kömmt, ohne, wie es den Alten glückte, das Unzulängliche durch das Vollständige seiner Persönlichkeit zu vergüten.

So vielfach Winckelmann auch in dem Wißbaren und Wissenswerthen herumschweifte, theils durch Lust und Liebe, theils durch Nothwendigkeit geleitet, so kam er doch früher oder später immer zum Alterthum, besonders zum griechischen zurück, mit dem er sich so nahe verwandt fühlte und mit dem er sich in seinen besten Tagen so glücklich vereinigen sollte.

Heidnisches.

Jene Schilderung des alterthümlichen, auf diese Welt und ihre Güter angewiesenen Sinnes führt uns unmittelbar zur Betrachtung, daß dergleichen Vorzüge nur mit einem heidnischen Sinne vereinbar seien. Jenes Vertrauen auf sich selbst, jenes

Wirken in der Gegenwart, die reine Verehrung der Götter als Ahnherren, die Bewunderung derselben gleichsam nur als Kunstwerke, die Ergebenheit in ein übermächtiges Schicksal, die in dem hohen Werthe des Nachruhms selbst wieder auf diese Welt angewiesene Zukunft gehören so nothwendig zusammen, machen solch ein unzertrennliches Ganze, bilden sich zu einem von der Natur selbst beabsichtigten Zustand des menschlichen Wesens, daß wir in dem höchsten Augenblicke des Genusses wie in dem tiefsten der Aufopferung, ja des Untergangs, eine unverwüstliche Gesundheit gewahr werden.

Dieser heidnische Sinn leuchtet aus Winckelmann's Handlungen und Schriften hervor und spricht sich besonders in seinen frühern Briefen aus, wo er sich noch im Konflikt mit neuern Religionsgesinnungen abarbeitet. Diese seine Denkweise, diese Entfernung von aller christlichen Sinnesart, ja seinen Widerwillen dagegen muß man im Auge haben, wenn man seine sogenannte Religionsveränderung beurtheilen will. Diejenigen Parteien, in welche sich die christliche Religion theilt, waren ihm völlig gleichgiltig, indem er seiner Natur nach niemals zu einer der Kirchen gehörte, welche sich ihr subordiniren.

Freundschaft.

Waren jedoch die Alten, so wie wir von ihnen rühmen, wahrhaft ganze Menschen, so mußten sie, indem sie sich selbst und die Welt behaglich empfanden, die Verbindungen menschlicher Wesen in ihrem ganzen Umfange kennen lernen; sie durften jenes Entzückens nicht ermangeln, das aus der Verbindung ähnlicher Naturen hervorspringt.

Auch hier zeigt sich ein merkwürdiger Unterschied alter und neuer Zeit. Das Verhältniß zu den Frauen, das bei uns so zart und geistig geworden, erhob sich kaum über die Grenze des gemeinsten Bedürfnisses. Das Verhältniß der Eltern zu den Kindern scheint einigermaßen zarter gewesen zu sein. Statt aller Empfindungen aber galt ihnen die Freundschaft unter Personen männlichen Geschlechts, obgleich auch Chloris und Thyia noch im Hades als Freundinnen unzertrennlich sind.

Die leidenschaftliche Erfüllung liebevoller Pflichten, die Wonne der Unzertrennlichkeit, die Hingebung Eines für den Andern, die ausgesprochene Bestimmung für das ganze Leben,

die nothwendige Begleitung in den Tod setzen uns bei Verbindung zweier Jünglinge in Erstaunen; ja, man fühlt sich beschämt, wenn uns Dichter, Geschichtschreiber, Philosophen, Redner mit Fabeln, Ereignissen, Gefühlen, Gesinnungen solchen Inhaltes und Gehaltes überhäufen.

Zu einer Freundschaft dieser Art fühlte Winckelmann sich geboren, derselben nicht allein sich fähig, sondern auch im höchsten Grade bedürftig; er empfand sein eigenes Selbst nur unter der Form der Freundschaft; er erkannte sich nur unter dem Bilde des durch einen Dritten zu vollendenden Ganzen. Frühe schon legte er dieser Idee einen vielleicht unwürdigen Gegenstand*) unter; er widmete sich ihm, für ihn zu leben und zu leiden, für denselben fand er selbst in seiner Armuth Mittel, reich zu sein, zu geben, aufzuopfern, ja er zweifelt nicht, sein Dasein, sein Leben zu verpfänden. Hier ist es, wo sich Winckelmann selbst mitten in Druck und Noth groß, reich, freigebig und glücklich fühlt, weil er Dem etwas leisten kann, den er über Alles liebt, ja, dem er sogar, als höchste Aufopferung, Undankbarkeit zu verzeihen hat.

Wie auch die Zeiten und Zustände wechseln, so bildet Winckelmann alles Würdige, was ihm naht, nach dieser Urform zu seinem Freund um, und wenn ihm gleich manches von diesen Gebilden leicht und bald vorüberschwindet, so erwirbt ihm doch diese schöne Gesinnung das Herz manches Trefflichen, und er hat das Glück, mit den Besten seines Zeitalters und Kreises in dem schönsten Verhältnisse zu stehen.

Schönheit.

Wenn aber jenes tiefe Freundschaftsbedürfniß sich eigentlich seinen Gegenstand erschafft und ausbildet, so würde dem alterthümlich Gesinnten dadurch nur ein einseitiges, ein sittliches Wohl zuwachsen, die äußere Welt würde ihm wenig leisten, wenn nicht ein verwandtes, gleiches Bedürfniß und ein befriedigender Gegenstand desselben glücklich hervorträte; wir meinen

*) Gemeint ist der junge Lamprecht, der Winckelmann von Seehausen gefolgt war und mit ihm etwa bis zum Frühjahr 1746 zusammen lebte. Lamprecht war nach Justi's Ermittelungen später Sekretär des Obersten von Rezow in Potsdam und starb 1791 als Kriegsrath bei der neumärkischen Kammer zu Küstrin.

die Forderung des sinnlich Schönen und das sinnlich Schöne selbst; denn das letzte Produkt der sich immer steigernden Natur ist der schöne Mensch. Zwar kann sie ihn nur selten hervorbringen, weil ihren Ideen gar viele Bedingungen widerstreben, und selbst ihrer Allmacht ist es unmöglich, lange im Vollkommnen zu verweilen und dem hervorgebrachten Schönen eine Dauer zu geben; denn genau genommen kann man sagen, es sei nur ein Augenblick, in welchem der schöne Mensch schön sei.

Dagegen tritt nun die Kunst ein; denn indem der Mensch auf den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat. Dazu steigert er sich, indem er sich mit allen Vollkommenheiten und Tugenden durchdringt, Wahl, Ordnung, Harmonie und Bedeutung aufruft und sich endlich bis zur Produktion des Kunstwerkes erhebt, das neben seinen übrigen Thaten und Werken einen glänzenden Platz einnimmt. Ist es einmal hervorgebracht, steht es in seiner idealen Wirklichkeit vor der Welt, so bringt es eine dauernde Wirkung, es bringt die höchste hervor; denn indem es aus den gesammten Kräften sich geistig entwickelt, so nimmt es alles Herrliche, Verehrungs- und Liebenswürdige in sich auf und erhebt, indem es die menschliche Gestalt beseelt, den Menschen über sich selbst, schließt seinen Lebens- und Thatenkreis ab und vergöttert ihn für die Gegenwart, in der das Vergangene und Künftige begriffen ist. Von solchen Gefühlen wurden Die ergriffen, die den Olympischen Jupiter erblickten, wie wir aus den Beschreibungen, Nachrichten und Zeugnissen der Alten uns entwickeln können. Der Gott war zum Menschen geworden, um den Menschen zum Gott zu erheben. Man erblickte die höchste Würde und ward für die höchste Schönheit begeistert. In diesem Sinne kann man wol jenen Alten Recht geben, welche mit völliger Ueberzeugung aussprachen, es sei ein Unglück, zu sterben, ohne dieses Werk gesehen zu haben.

Für diese Schönheit war Winckelmann seiner Natur nach fähig; er ward sie in den Schriften der Alten zuerst gewahr, aber sie kam ihm aus den Werken der bildenden Kunst persönlich entgegen, aus denen wir sie erst kennen lernen, um sie an den Gebilden der lebendigen Natur gewahr zu werden und zu schätzen.

Finden nun beide Bedürfnisse der Freundschaft und der

Schönheit zugleich an einem Gegenstande Nahrung, so scheint das Glück und die Dankbarkeit des Menschen über alle Grenzen hinauszusteigen, und Alles, was er besitzt, mag er so gern als schwache Zeugnisse seiner Anhänglichkeit und seiner Verehrung hingeben.

So finden wir Winckelmann oft in Verhältniß mit schönen Jünglingen, und niemals erscheint er belebter und liebenswürdiger als in solchen, oft nur flüchtigen Augenblicken.

Katholizismus.

Mit solchen Gesinnungen, mit solchen Bedürfnissen und Wünschen fröhnte Winckelmann lange Zeit fremden Zwecken. Nirgend um sich her sah er die mindeste Hoffnung zu Hilfe und Beistand.

Der Graf Bünau, der als Partikulier nur ein bedeutendes Buch weniger hätte kaufen dürfen, um Winckelmann einen Weg nach Rom zu eröffnen, der als Minister Einfluß genug hatte, dem trefflichen Mann aus aller Verlegenheit zu helfen, mochte ihn wahrscheinlich als thätigen Diener nicht gern entbehren oder hatte keinen Sinn für das große Verdienst, der Welt einen tüchtigen Mann zugefördert zu haben. Der Dresdner Hof, woher allenfalls eine hinlängliche Unterstützung zu hoffen war, bekannte sich zur römischen Kirche, und kaum war ein anderer Weg, zu Gunst und Gnade zu gelangen, als durch Beichtväter und andere geistliche Personen.

Das Beispiel des Fürsten wirkt mächtig um sich her und fordert mit heimlicher Gewalt jeden Staatsbürger zu ähnlichen Handlungen auf, die in dem Kreise des Privatmanns irgend zu leisten sind, vorzüglich also zu sittlichen. Die Religion des Fürsten bleibt in gewissem Sinne immer die herrschende, und die römische Religion reißt, gleich einem immer bewegten Strudel, die ruhig vorbeiziehende Welle an sich und in ihren Kreis.

Dabei mußte Winckelmann fühlen, daß man, um in Rom ein Römer zu sein, um sich innig mit dem dortigen Dasein zu verweben, eines zutraulichen Umgangs zu genießen, nothwendig zu jener Gemeine sich bekennen, ihren Glauben zugeben, sich nach ihren Gebräuchen bequemen müsse. Und so zeigte der Erfolg, daß er ohne diesen früheren Entschluß seinen Zweck nicht

vollständig erreicht hätte, und dieser Entschluß ward ihm dadurch gar sehr erleichtert, daß ihn als einen gründlich gebornen Heiden die protestantische Taufe zum Christen einzuweihen nicht vermögend gewesen.

Doch gelang ihm die Veränderung seines Zustandes nicht ohne heftigen Kampf. Wir können nach unserer Ueberzeugung, nach genugsam abgewogenen Gründen endlich einen Entschluß fassen, der mit unserm Wollen, Wünschen und Bedürfen völlig harmonisch ist, ja zu Erhaltung und Förderung unserer Existenz unausweichlich scheint, so daß wir mit uns völlig zur Einigkeit gelangen. Ein solcher Entschluß aber kann mit der allgemeinen Denkweise, mit der Ueberzeugung vieler Menschen im Widerspruch stehen; dann beginnt ein neuer Streit, der zwar bei uns keine Ungewißheit, aber eine Unbehaglichkeit erregt, einen ungeduldigen Verdruß, daß wir nach außen hie und da Brüche finden, wo wir nach innen eine ganze Zahl zu sehen glauben.

Und so erscheint auch Winckelmann bei seinem vorgehabten Schritt besorgt, ängstlich, kummervoll und in leidenschaftlicher Bewegung, wenn er sich die Wirkung dieses Unternehmens, besonders auf seinen ersten Gönner, den Grafen, bedenkt. Wie schön, tief und rechtlich sind seine vertraulichen Aeußerungen über diesen Punkt!

Denn es bleibt freilich ein Jeder, der die Religion verändert, mit einer Art von Makel bespritzt, von der es unmöglich scheint ihn zu reinigen. Wir sehen daraus, daß die Menschen den beharrenden Willen über Alles zu schätzen wissen und um so mehr schätzen, als sie, sämmtlich in Parteien getheilt, ihre eigene Sicherheit und Dauer beständig im Auge haben. Hier ist weder von Gefühl noch von Ueberzeugung die Rede. Ausdauern soll man da, wo uns mehr das Geschick als die Wahl hingestellt. Bei einem Volke, einer Stadt, einem Fürsten, einem Freunde, einem Weibe festhalten, darauf Alles beziehen, deshalb Alles wirken, Alles entbehren und dulden, das wird geschätzt; Abfall dagegen bleibt verhaßt, Wankelmuth wird lächerlich.

War dieses nun die eine schroffe, sehr ernste Seite, so läßt sich die Sache auch von einer andern ansehn, von der man sie heiterer und leichter nehmen kann. Gewisse Zustände des Menschen, die wir keineswegs billigen, gewisse sittliche Flecken an dritten Personen haben für unsre Phantasie einen besondern Reiz. Will man uns ein Gleichniß erlauben, so möchten wir

sagen, es ist damit wie mit dem Wildpret, das dem feinen Gaumen mit einer kleinen Andeutung von Fäulniß weit besser als frischgebraten schmeckt. Eine geschiedene Frau, ein Renegat machen auf uns einen besonders reizenden Eindruck. Personen, die uns sonst vielleicht nur merkwürdig und liebenswürdig vorkämen, erscheinen uns nun als wundersam, und es ist nicht zu leugnen, daß die Religionsveränderung Winckelmann's das Romantische seines Lebens und Wesens vor unserer Einbildungskraft merklich erhöht.

Aber für Winckelmann selbst hatte die katholische Religion nichts Anzügliches. Er sah in ihr blos das Maskenkleid, das er umnahm, und drückt sich darüber hart genug aus. Auch später scheint er an ihren Gebräuchen nicht genugsam festgehalten, ja vielleicht gar durch lose Reden sich bei eifrigen Bekennern verdächtig gemacht zu haben; wenigstens ist hie und da eine kleine Furcht vor der Inquisition sichtbar.

Gewahrwerden griechischer Kunst.

Von allem Literarischen, ja selbst von dem Höchsten, was sich mit Wort und Sprache beschäftigt, von Poesie und Rhetorik, zu den bildenden Künsten überzugehen, ist schwer, ja fast unmöglich; denn es liegt eine ungeheure Kluft dazwischen, über welche uns nur ein besonders geeignetes Naturell hinüberhebt. Um zu beurtheilen, inwiefern dieses Winckelmannen gelungen, liegen der Dokumente nunmehr genugsam vor uns.

Durch die Freude des Genusses ward er zuerst zu den Kunstschätzen hingezogen; allein zu Benutzung, zu Beurtheilung derselben bedurfte er noch der Künstler als Mittelspersonen, deren mehr oder weniger giltige Meinungen er aufzufassen, zu redigiren und aufzustellen wußte, woraus denn seine noch in Dresden herausgegebene Schrift „Ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“, nebst zwei Anhängen,*) entstanden ist.

*) Der genauere Titel von diesem Erstlingswerk Winckelmann's ist: „Gedanken über die Nachahmung“ u. s. w. Es wurde zuerst 1754 in wenigen Exemplaren gedruckt, dann 1756 in zweiter Auflage, mit zwei Zugaben versehen, einem gegen den Inhalt des Werkes polemisirenden, aber von Winckelmann selbst verfaßten „Sendschreiben über die Gedanken ꝛc. und Erläuterung der Gedanken“, und einer „Beantwortung des Sendschreibens“.

So sehr Winckelmann schon hier auf dem rechten Wege erscheint, so köstliche Grundstellen diese Schriften auch enthalten, so richtig das letzte Ziel der Kunst darin schon aufgesteckt ist, so sind sie doch sowol dem Stoff als der Form nach dergestalt barock und wunderlich, daß man ihnen wol vergebens durchaus einen Sinn abzugewinnen suchen möchte, wenn man nicht von der Persönlichkeit der damals in Sachsen versammelten Kenner und Kunstrichter, von ihren Fähigkeiten, Meinungen, Neigungen und Grillen näher unterrichtet ist; weshalb diese Schriften für die Nachkommenden ein verschlossenes Buch bleiben werden, wenn sich nicht unterrichtete Liebhaber der Kunst, die jenen Zeiten näher gelebt haben, bald entschließen sollten, eine Schilderung der damaligen Zustände, insofern es noch möglich ist, zu geben oder zu veranlassen.

Lippert, Hagedorn, Oeser, Dietrich, Heinecken, Oesterreich*) liebten, trieben, beförderten die Kunst, Jeder auf seine Weise. Ihre Zwecke waren beschränkt, ihre Maximen einseitig, ja öfters wunderlich. Geschichten und Anekdoten kursirten, deren mannichfaltige Anwendung nicht allein die Gesellschaft unterhalten, sondern auch belehren sollte. Aus solchen Elementen entstanden jene Schriften Winckelmann's, der diese Arbeiten gar bald selbst unzulänglich fand, wie er es denn auch seinen Freunden nicht verhehlte.

Doch trat er endlich, wo nicht genugsam vorbereitet, doch einigermaßen vorgeübt, seinen Weg an und gelangte nach jenem Lande, wo für jeden Empfänglichen die eigenste Bildungsepoche

*) Philipp Daniel Lippert (1702—1785), verdienstvoll namentlich als Herausgeber der „Daktyliotheka" und bekannt als Kunstsammler; — Christian Ludwig von Hagedorn (1713—1780), ein jüngerer Bruder des Dichters, Besitzer einer nicht unbedeutenden Galerie, Diplomat und Verfasser der z. B. von Winckelmann, Lessing, Herder und Goethe sehr geschätzten „Betrachtungen über die Malerei" (sie erschienen stückweise in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften", 1762 als vollständiges Werk); — Adam Friedrich Oeser (1717—1799), vorzugsweise als Direktor der Leipziger Akademie wirksam, Freund des Weimarischen Hofes und Lehrer Goethe's, der in früheren Zeiten auch auf seine Kunstansichten und Leistungen einen bedeutenden Werth legte; — Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712—1774), Hofmaler und Professor an der Akademie, vorzugsweise Landschafter; — Karl Heinrich Heinecken (1706—1791), älterer Bruder des bekannten Lübecker Wunderkindes, Herausgeber der „Nachrichten von Künstlern und Kunstwerken" (1768—1786) und des „Dictionnaire des artistes" (seit 1778); — Matthias Oesterreich (1716—1778), anfangs in Dresden, öfters in Italien, seit 1757 Direktor der Galerie in Sanssouci, von Winckelmann wegen seines „Verzeichniß der Bildergalerie in Sanssouci" und wegen seiner Kunsturtheile oft hart getadelt.

beginnt, welche sich über dessen ganzes Wesen verbreitet und solche Wirkungen äußert, die ebenso reell als harmonisch sein müssen, weil sie sich in der Folge als ein festes Band zwischen höchst verschiedenen Menschen kräftig erweisen.

Rom.

Winckelmann war nun in Rom, und wer konnte würdiger sein, die Wirkung zu fühlen, die jener große Zustand auf eine wahrhaft empfängliche Natur hervorzubringen im Stande ist! Er sieht seine Wünsche erfüllt, sein Glück begründet, seine Hoffnungen überbefriedigt. Verkörpert stehen seine Ideen um ihn her; mit Staunen wandert er durch die Reste eines Riesenzeitalters; das Herrlichste, was die Kunst hervorgebracht hat, steht unter freiem Himmel; unentgeltlich wie zu den Sternen des Firmaments wendet er seine Augen zu solchen Wunderwerken empor, und jeder verschlossene Schatz öffnet sich für eine kleine Gabe. Der Ankömmling schleicht wie ein Pilgrim unbemerkt umher; dem Herrlichsten und Heiligsten naht er sich in unscheinbarem Gewand; noch läßt er nichts Einzelnes auf sich eindringen, das Ganze wirkt auf ihn unendlich mannichfaltig, und schon fühlt er die Harmonie voraus, die aus diesen vielen, oft feindselig scheinenden Elementen zuletzt für ihn entstehen muß. Er beschaut, er betrachtet Alles und wird, auf daß ja sein Behagen vollkommener werde, für einen Künstler gehalten, für den man denn doch am Ende so gerne gelten mag.

Wie uns ein Freund*) die mächtige Wirkung, welche jener Zustand ausübt, geistvoll entwickelte, theilen wir unsern Lesern statt aller weitern Betrachtungen mit.

„Rom ist der Ort, in dem sich für unsere Ansicht das ganze Alterthum in Eins zusammenzieht, und was wir also bei den alten Dichtern, bei den alten Staatsverfassungen empfinden, glauben wir in Rom mehr noch als zu empfinden, selbst anzuschauen. Wie Homer sich nicht mit andern Dichtern, so läßt sich Rom mit keiner andern Stadt, römische Gegend mit keiner andern vergleichen. Es gehört allerdings das Meiste von diesem

*) Wilhelm v. Humboldt (nach einer Notiz in der Quartausgabe von Goethe's Werken); er lebte von 1801 bis 1808 in Rom, zuerst als preußischer Ministerresident, dann als bevollmächtigter Minister.

Eindruck uns, und nicht dem Gegenstande; aber es ist nicht blos der empfindelnde Gedanke, zu stehen, wo dieser oder jener große Mann stand, es ist ein gewaltsames Hinreißen in eine von uns nun einmal, sei es auch durch eine nothwendige Täuschung, als edler und erhabener angesehene Vergangenheit — eine Gewalt, der selbst, wer wollte, nicht widerstehen kann, weil die Oede, in der die jetzigen Bewohner das Land lassen, und die unglaubliche Masse von Trümmern selbst das Auge dahin führen. Und da nun diese Vergangenheit dem innern Sinne in einer Größe erscheint, die allen Neid ausschließt, an der man sich überglücklich fühlt, nur mit der Phantasie theilzunehmen, ja an der keine andre Theilnahme nur denkbar ist, und dann den äußern Sinn zugleich die Lieblichkeit der Formen, die Größe und Einfachheit der Gestalten, der Reichthum der Vegetation, die doch wieder nicht üppig ist wie in noch südlichern Gegenden, die Bestimmtheit der Umrisse in dem klaren Medium und die Schönheit der Farben in durchgängige Klarheit versetzt, so ist hier der Naturgenuß reiner, von aller Bedürftigkeit entfernter Kunstgenuß. Ueberall sonst reihen sich Ideen des Kontrastes daran, und er wird elegisch oder satirisch. Freilich indeß ist es auch nur für uns so. Horaz empfand Tibur moderner*) als wir Tivoli. Das beweist sein „Beatus ille qui procul negotiis".**) Aber es ist auch nur eine Täuschung, wenn wir selbst Bewohner Athen's und Rom's zu sein wünschten. Nur aus der Ferne, nur von allem Gemeinen getrennt, nur als vergangen muß das Alterthum uns erscheinen. Es geht damit wie wenigstens mir und einem Freunde mit den Ruinen; wir haben immer einen Aerger, wenn man eine halbversunkene ausgräbt; es kann höchstens ein Gewinn für die Gelehrsamkeit auf Kosten der Phantasie sein. Ich kenne für mich nur noch zwei gleich schreckliche Dinge: wenn man die Campagna di Roma anbauen und Rom zu einer polizirten Stadt machen wollte, in der kein Mensch mehr Messer trüge. Kommt je ein so ordentlicher Papst, was denn die zweiundsiebzig Kardinäle verhüten mögen, so ziehe ich aus. Nur wenn in Rom eine so göttliche Anarchie und um Rom eine so himmlische Wüstenei ist, bleibt für die Schatten Platz, deren einer mehr werth ist als dies ganze Geschlecht."

*) Man vgl. Hor. Carm., I. 7, II. 6, und die mit der unsrigen verwandte Stelle in Schiller's Schrift „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" (Werke, XV. S. 487. Hempel'sche Ausg.).

**) „Glücklich Der, der von Geschäften fern", Anfang von Horazens zweiter Epode.

Mengs.

Aber Winckelmann hätte lange Zeit in den weiten Kreisen alterthümlicher Ueberbleibsel nach den werthesten, seiner Betrachtung würdigsten Gegenständen umhergetastet, hätte das Glück ihn nicht sogleich mit Mengs zusammengebracht. Dieser, dessen eigenes großes Talent auf die alten und besonders die schönen Kunstwerke gerichtet war, machte seinen Freund sogleich mit dem Vorzüglichsten bekannt, was unserer Aufmerksamkeit werth ist. Hier lernte Dieser die Schönheit der Formen und ihrer Behandlung kennen und sah sich sogleich aufgeregt, eine Schrift „Vom Geschmack der griechischen Künstler"*) zu unternehmen.

Wie man aber nicht lange mit Kunstwerken aufmerksam umgehen kann, ohne zu finden, daß sie nicht allein von verschiedenen Künstlern, sondern auch aus verschiedenen Zeiten herrühren, und daß sämmtliche Betrachtungen des Ortes, des Zeitalters, des individuellen Verdienstes zugleich angestellt werden müssen, also fand auch Winckelmann mit seinem Geradsinne, daß hier die Achse der ganzen Kunstkenntniß befestigt sei. Er hielt sich zuerst an das Höchste, das er in einer Abhandlung „Von dem Stile der Bildhauerei in den Zeiten des Phidias" darzustellen gedachte. Doch bald erhob er sich über die Einzelheiten zu der Idee einer Geschichte der Kunst und entdeckte als ein neuer Columbus ein lange geahnetes, gedeutetes und besprochenes, ja man kann sagen, ein früher schon gekanntes und wieder verlornes Land.

Traurig ist immer die Betrachtung, wie erst durch die Römer, nachher durch das Eindrängen nordischer Völker und durch die daraus entstandene Verwirrung das Menschengeschlecht in eine solche Lage gekommen, daß alle wahre, reine Bildung in ihren Fortschritten für lange Zeit gehindert, ja beinahe für alle Zukunft unmöglich gemacht worden.

Man mag in eine Kunst oder Wissenschaft hineinblicken, in welche man will, so hatte der gerade, richtige Sinn dem alten Beobachter schon Manches entdeckt, was durch die folgende Barbarei und durch die barbarische Art, sich aus der Barbarei zu retten, ein Geheimniß ward, blieb und für die Menge noch lange ein Geheimniß bleiben wird, da die höhere

*) Diese Schrift ist ebensowenig wie die unmittelbar nachher genannte „Von dem Stile der Bildhauerei" u. s. w. zur Ausführung gekommen.

Kultur der neuern Zeit nur langsam ins Allgemeine wirken kann. Vom Technischen ist hier die Rede nicht, dessen sich glücklicherweise das Menschengeschlecht bedient, ohne zu fragen, woher es komme und wohin es führe.

Zu diesen Betrachtungen werden wir durch einige Stellen alter Autoren veranlaßt, wo sich schon Ahnungen, ja sogar Andeutungen einer möglichen und nothwendigen Kunstgeschichte finden.

Vellejus Paterculus bemerkt mit großem Antheil das ähnliche Steigen und Fallen aller Künste.*) Ihn als Weltmann beschäftigte besonders die Betrachtung, daß sie sich nur kurze Zeit auf dem höchsten Punkte, den sie erreichen können, zu erhalten wissen. Auf seinem Standorte war es ihm nicht gegeben, die ganze Kunst als ein Lebendiges (ζῷον) anzusehen, das einen unmerklichen Ursprung, einen langsamen Wachsthum, einen glänzenden Augenblick seiner Vollendung, eine stufenfällige Abnahme wie jedes andere organische Wesen, nur in mehreren Individuen, nothwendig darstellen muß. Er giebt daher nur sittliche Ursachen an, die freilich als mitwirkend nicht ausgeschlossen werden können, seinem großen Scharfsinn aber nicht genugthun, weil er wohl fühlt, daß eine Nothwendigkeit hier im Spiel ist, die sich aus freien Elementen nicht zusammensetzen läßt.

„Daß wie den Rednern es auch den Grammatikern, Malern und Bildhauern gegangen, wird Jeder finden, der die Zeugnisse der Zeiten verfolgt; durchaus wird die Vortrefflichkeit der Kunst von dem engsten Zeitraume umschlossen. Warum nun mehrere ähnliche, fähige Menschen sich in einem gewissen Jahreskreis zusammenziehen und sich zu gleicher Kunst und deren Beförderung versammeln, bedenke ich immer, ohne die Ursachen zu entdecken, die ich als wahr angeben möchte. Unter den wahrscheinlichen sind mir folgende die wichtigsten. Nacheiferung nährt die Talente; bald reizt der Neid, bald die Bewunderung zur Nachahmung, und schnell erhebt sich das mit so großem Fleiß Geförderte auf die höchste Stelle. Schwer verweilt sich's im Vollkommenen, und was nicht vorwärts gehen kann, schreitet zurück. Und so sind wir anfangs unsern Vordermännern nachzukommen bemüht; dann aber, wenn wir sie zu übertreffen oder zu erreichen verzweifeln, veraltet der Fleiß mit der Hoffnung, und was man nicht erlangen kann, verfolgt man nicht mehr;

*) Lib. I. cap. 16.

man strebt nicht mehr nach dem Besitz, den Andre schon ergriffen, man späht nach etwas Neuem, und so lassen wir das, worin wir nicht glänzen können, fahren und suchen für unser Streben ein ander Ziel. Aus dieser Unbeständigkeit, wie mich dünkt, entsteht das größte Hinderniß, vollkommene Werke hervorzubringen."

Auch eine Stelle Quintilian's, die einen bündigen Entwurf der alten Kunstgeschichte enthält,*) verdient als ein wichtiges Denkmal in diesem Fache ausgezeichnet zu werden.

Quintilian mag gleichfalls bei Unterhaltung mit römischen Kunstliebhabern eine auffallende Aehnlichkeit zwischen dem Charakter der griechischen bildenden Künstler mit dem der römischen Redner gefunden und sich bei Kennern und Kunstfreunden deshalb näher unterrichtet haben, so daß er bei seiner gleichnißweisen Aufstellung, da jedesmal der Kunstcharakter mit dem Zeitcharakter zusammenfällt, ohne es zu wissen oder zu wollen, eine Kunstgeschichte selbst darzustellen genöthigt ist.

„Man sagt, die ersten berühmten Maler, deren Werke man nicht blos des Alterthums wegen besucht, seien Polygnot und Aglaophon. Ihr einfaches Kolorit findet noch eifrige Liebhaber, welche dergleichen rohe Arbeiten und Anfänge einer sich entwickelnden Kunst den größten Meistern der folgenden Zeit vorziehen, wie mich dünkt, nach einer eigenen Sinnesweise.

„Nachher haben Zeuxis und Parrhasius, die nicht weit aus einander lebten, Beide ungefähr um die Zeit des peloponnesischen Kriegs, die Kunst sehr befördert. Der Erste soll die Gesetze des Lichtes und Schattens erfunden, der Andere aber sich auf genaue Untersuchung der Linien eingelassen haben. Ferner gab Zeuxis den Gliedern mehr Inhalt und machte sie völliger und ansehnlicher. Er folgte hierin, wie man glaubt, dem Homer, welchem die gewaltigste Form auch an den Weibern gefällt. Parrhasius aber bestimmte Alles dergestalt, daß sie ihn den Gesetzgeber nennen, weil die Vorbilder von Göttern und Helden, wie er sie überliefert hat, von Andern als nöthigend befolgt und beibehalten werden.

„So blühte die Malerei um die Zeit des Philippus bis zu den Nachfolgern Alexander's, aber in verschiedenen Talenten. Denn an Sorgfalt ist Protogenes, an Ueberlegung Pamphilus

*) Institut. lib. XII. cap. 10, 3—9.

und Melanthius, an Leichtigkeit Antiphilus, an Erfindung seltsamer Erscheinungen, die man Phantasien nennt, Theon der Samier, an Geist und Anmuth Apelles von Niemandem übertroffen worden. Euphranorn bewundert man, daß er in Rücksicht der Kunsterfordernisse überhaupt unter die Besten gerechnet werden muß und zugleich in der Maler- und Bildhauerkunst vortrefflich war.

„Denselben Unterschied findet man auch bei der Plastik. Denn Kalon und Hegesias haben härter und den Toskanern ähnlich gearbeitet, Kalamis weniger streng, noch weicher Myron.

„Fleiß und Zierlichkeit besitzt Polyklet vor Allen. Ihm wird von Vielen der Preis zuerkannt; doch damit ihm etwas abgehe, meint man, ihm fehle das Gewicht. Denn wie er die menschliche Form zierlicher gemacht, als die Natur sie zeigt, so scheint er die Würde der Götter nicht völlig auszufüllen, ja, er soll sogar das ernstere Alter vermieden und sich über glatte Wangen nicht hinausgewagt haben.

„Was aber dem Polyklet abgeht, wird dem Phidias und Alkamenes zugestanden. Phidias soll Götter und Menschen am Vollkommensten gebildet, besonders in Elfenbein seinen Nebenbuhler weit übertroffen haben. Also würde man urtheilen, wenn er auch nichts als die Minerva zu Athen oder den Olympischen Jupiter in Elis gemacht hätte, dessen Schönheit der angenommenen Religion, wie man sagt, zu Statten kam; so sehr hat die Majestät des Werkes dem Gotte sich gleichgestellt.

„Lysippus und Praxiteles sollen nach der allgemeinen Meinung sich der Wahrheit am Besten genähert haben; Demetrius aber wird getadelt, daß er hierin zu viel gethan; er hat die Aehnlichkeit der Schönheit vorgezogen."

Literarisches Metier.

Nicht leicht ist ein Mensch glücklich genug, für seine höhere Ausbildung von ganz uneigennützigen Gönnern die Hilfsmittel zu erlangen. Selbst wer das Beste zu wollen glaubt, kann nur das befördern, was er liebt und kennt, oder noch eher, was ihm nutzt. Und so war auch die literarisch-bibliographische Bildung dasjenige Verdienst, das Winckelmann früher dem Grafen Bünau und später dem Kardinal Passionei empfahl.

Ein Bücherkenner ist überall willkommen, und er war es

in jener Zeit noch mehr, als die Lust, merkwürdige und rare Bücher zu sammeln, lebendiger, das bibliothekarische Geschäft noch mehr in sich selbst beschränkt war. Eine große deutsche Bibliothek sah einer großen römischen ähnlich; sie konnten mit einander im Besitz der Bücher wetteifern. Der Bibliothekar eines deutschen Grafen war für einen Kardinal ein erwünschter Hausgenosse und konnte sich auch da gleich wieder als zu Hause finden. Die Bibliotheken waren wirkliche Schatzkammern, anstatt daß man sie jetzt bei dem schnellen Fortschreiten der Wissenschaften, bei dem zweckmäßigen und zwecklosen Anhäufen der Druckschriften mehr als nützliche Vorrathskammern und zugleich als unnütze Gerümpelkammern anzusehen hat, so daß ein Bibliothekar weit mehr als sonst sich von dem Gange der Wissenschaft, von dem Werth und Unwerth der Schriften zu unterrichten Ursache hat und ein deutscher Bibliothekar Kenntnisse besitzen muß, die fürs Ausland verloren wären.

Aber nur kurze Zeit und nur so lange, als es nöthig war, um sich einen mäßigen Lebensunterhalt zu verschaffen, blieb Winckelmann seiner eigentlichen literarischen Beschäftigung getreu, so wie er auch bald das Interesse an dem, was sich auf kritische Untersuchungen bezog, verlor, weder Handschriften vergleichen, noch deutschen Gelehrten, die ihn über Manches befragten, zur Rede stehen wollte.

Doch hatten ihm seine Kenntnisse schon früher zu einer vortheilhaften Einleitung gedient. Das Privatleben der Italiener überhaupt, besonders aber der Römer, hat aus mancherlei Ursachen etwas Geheimnißvolles. Dieses Geheimniß, diese Absonderung, wenn man will, erstreckte sich auch über die Literatur. Gar mancher Gelehrter widmete sein Leben im Stillen einem bedeutenden Werke, ohne jemals damit erscheinen zu wollen oder zu können. Auch fanden sich häufiger als in irgend einem Lande Männer, welche bei mannichfaltigen Kenntnissen und Einsichten sich schriftlich oder gar gedruckt mitzutheilen nicht zu bewegen waren. Zu solchen fand Winckelmann den Eintritt gar bald eröffnet. Er nennt unter ihnen vorzüglich Giacomelli*) und Baldani und erwähnt seiner zunehmenden Bekanntschaften, seines wachsenden Einflusses mit Vergnügen.

*) Ueber den Prälaten Michelangelo Giacomelli, der namentlich als vorzüglicher Kenner des Griechischen galt, s. die ausführliche Charakteristik Justi's (II. 88). Winckelmann lernte ihn gegen Ende des Jahres 1756 kennen.

Kardinal Albani.

Ueber Alles förderte ihn das Glück, ein Hausgenosse des Kardinals Albani*) geworden zu sein. Dieser, der bei einem großen Vermögen und bedeutendem Einfluß von Jugend auf eine entschiedene Kunstliebhaberei, die beste Gelegenheit, sie zu befriedigen, und ein bis ans Wunderbare grenzendes Sammlerglück gehabt hatte, fand in späteren Jahren in dem Geschäft, diese Sammlung würdig aufzustellen und so mit jenen Römischen Familien zu wetteifern, die früher auf den Werth solcher Schätze aufmerksam gewesen, sein höchstes Vergnügen; ja, den dazu bestimmten Raum nach Art der Alten zu überfüllen, war sein Geschmack und seine Lust. Gebäude drängten sich an Gebäude, Saal an Saal, Halle zu Halle; Brunnen und Obelisken, Karyatiden und Basreliefe, Statuen und Gefäße fehlten weder im Hof- noch Gartenraum, indeß große und kleinere Zimmer, Galerien und Kabinette die merkwürdigsten Monumente aller Zeiten enthielten.

Im Vorbeigehen gedachten wir, daß die Alten ihre Anlagen durchaus gleicherweise gefüllt. So überhäuften die Römer ihr Kapitol, daß es unmöglich scheint, Alles habe darauf Platz gehabt. So war die Via sacra, das Forum, der Palatin überdrängt mit Gebäuden und Denkmälern, so daß die Einbildungskraft kaum noch eine Menschenmasse in diesen Räumen unterbringen könnte, wenn ihr nicht die Wirklichkeit ausgegrabener Städte zu Hilfe käme, wenn man nicht mit Augen sehen könnte, wie eng, wie klein, wie gleichsam nur als Modell zu Gebäuden ihre Gebäude angelegt sind. Diese Bemerkung gilt sogar von der Villa des Hadrian, bei deren Anlage Raum und Vermögen genug zum Großen vorhanden war.

In einem solchen überfüllten Zustande verließ Winckelmann die Villa seines Herrn und Freundes, den Ort seiner höhern und erfreulichsten Bildung. So stand sie auch lange noch nach dem Tode des Kardinals zur Freude und Bewunderung der Welt, bis sie in der Alles bewegenden und zerstreuenden Zeit ihres sämmtlichen Schmuckes beraubt wurde. Die Statuen waren aus ihren Nischen und von ihren Stellen gehoben, die Basreliefe aus den Mauern herausgerissen und der ungeheure

*) Winckelmann wurde im Juni des Jahres 1758 Bibliothekar des Kardinals Albani und blieb in dieser Stellung bis an sein Lebensende.

Vorrath zum Transport eingepackt. Durch den sonderbarsten Wechsel der Dinge führte man diese Schätze nur bis an die Tiber. In kurzer Zeit gab man sie dem Besitzer zurück, und der größte Theil bis auf wenige Juwelen befindet sich wieder an der alten Stelle. Jenes erste traurige Schicksal dieses Kunst-Elysiums und dessen Wiederherstellung durch eine abenteuerliche Wendung der Dinge hätte Winckelmann erleben können. Doch wohl ihm, daß er dem irdischen Leid sowie der zum Ersatz nicht immer hinreichenden Freude schon entwachsen war!

Glücksfälle.

Aber auch manches äußere Glück begegnete ihm auf seinem Wege; nicht allein, daß in Rom das Aufgraben der Alterthümer lebhaft und glücklich von Statten ging, sondern es waren auch die Herkulanischen und Pompejischen Entdeckungen theils neu, theils durch Neid, Verheimlichung und Langsamkeit unbekannt geblieben, und so kam er in eine Ernte, die seinem Geiste und seiner Thätigkeit genugsam zu schaffen gab.

Traurig ist es, wenn man das Vorhandne als fertig und abgeschlossen ansehen muß. Rüstkammern, Galerien und Museen, zu denen nichts hinzugefügt wird, haben etwas Grab- und Gespensterartiges; man beschränkt seinen Sinn in einem so beschränkten Kunstkreis, man gewöhnt sich, solche Sammlungen als ein Ganzes anzusehen, anstatt daß man durch immer neuen Zuwachs erinnert werden sollte, daß in der Kunst wie im Leben kein Abgeschlossenes beharre, sondern ein Unendliches in Bewegung sei.

In einer so glücklichen Lage befand sich Winckelmann. Die Erde gab ihre Schätze her, und durch den immerfort regen Kunsthandel bewegten sich manche alte Besitzungen ans Tageslicht, gingen vor seinen Augen vorbei, ermunterten seine Neigung, erregten sein Urtheil und vermehrten seine Kenntnisse.

Kein geringer Vortheil für ihn war sein Verhältniß zu dem Erben der großen Stoschischen Besitzungen.*) Erst nach

*) Winckelmann, der schon mit dem Baron Philipp von Stosch († 1757) in Verbindung gestanden hatte, fertigte für dessen Erben Muzel-Stosch einen Katalog der Gemmensammlung des Erblassers (Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch. Florenz. 1760). Die Sammlungen überhaupt kamen 1770 größtentheils nach Sanssouci, zum Theil auch in die Hände des Prinzen von Wales und in Privatbesitz.

dem Tode des Sammlers lernte er diese kleine Kunstwelt kennen und herrschte darin nach seiner Einsicht und Ueberzeugung. Freilich ging man nicht mit allen Theilen dieser äußerst schätzbaren Sammlung gleich vorsichtig um, wiewol das Ganze einen Katalog zur Freude und zum Nutzen nachfolgender Liebhaber und Sammler verdient hätte. Manches ward verschleudert; doch um die treffliche Gemmensammlung bekannter und verkäuflicher zu machen, unternahm Winckelmann mit dem Erben Stosch die Fertigung eines Katalogs, von welchem Geschäft und dessen übereilter und doch immer geistreicher Behandlung uns die überbliebene Korrespondenz ein merkwürdiges Zeugniß ablegt.

Bei diesem auseinanderfallenden Kunstkörper wie bei der sich immer vergrößernden und mehr vereinigenden Albani'schen Sammlung zeigte sich unser Freund geschäftig, und Alles, was zum Sammeln oder Zerstreuen durch seine Hände ging, vermehrte den Schatz, den er in seinem Geiste angefangen hatte aufzustellen.

Unternommene Schriften.

Schon als Winckelmann zuerst in Dresden der Kunst und den Künstlern sich näherte und in diesem Fach als Anfänger erschien, war er als Literator ein gemachter Mann. Er übersah die Vorzeit sowie die Wissenschaften in manchem Sinne. Er fühlte und kannte das Alterhum sowie das Würdige der Gegenwart, des Lebens und des Charakters selbst in seinem tiefgedrückten Zustande. Er hatte sich einen Stil gebildet. In der neuen Schule, die er betrat, horchte er nicht nur als ein gelehriger, sondern als ein gelehrter Jünger seinen Meistern zu, er horchte ihnen ihre bestimmten Kenntnisse leicht ab und fing sogleich an, Alles zu nutzen und zu verbrauchen.

Auf einem höhern Schauplatze als zu Dresden, in einem höhern Sinne, der sich ihm geöffnet hatte, blieb er Derselbige. Was er von Mengs vernahm,*) was die Umgebung ihm zurief, bewahrte er nicht etwa lange bei sich, ließ den frischen Most nicht etwa gähren und klar werden, sondern, wie man sagt, daß

*) Der genauere Verkehr mit Mengs fällt vorzugsweise in die ersten Jahre von Winckelmann's Aufenthalt in Rom; Mengs folgte überdies 1761 einer Einladung Karl's III. nach Spanien, wo er zunächst bis 1770 blieb.

man durch Lehren lerne, so lernte er im Entwerfen und Schreiben. Wie manchen Titel hat er uns hinterlassen, wie manche Gegenstände benannt, über die ein Werk erfolgen sollte! Und diesem Anfang glich seine ganze antiquarische Laufbahn. Wir finden ihn immer in Thätigkeit, mit dem Augenblick beschäftigt, ihn dergestalt ergreifend und festhaltend, als wenn der Augenblick vollständig und befriedigend sein könnte, und ebenso ließ er sich wieder vom nächsten Augenblicke belehren. Diese Ansicht dient zu Würdigung seiner Werke.

Daß sie so, wie sie da liegen, erst als Manuscript auf das Papier gekommen und sodann später im Druck für die Folgezeit fixirt worden, hing von unendlich mannichfaltigen, kleinen Umständen ab. Nur einen Monat später, so hätten wir ein anderes Werk, richtiger an Gehalt, bestimmter in der Form, vielleicht etwas ganz Anderes. Und eben darum bedauern wir höchlich seinen frühzeitigen Tod, weil er sich immer wieder umgeschrieben und immer sein ferneres und neustes Leben in seine Schriften eingearbeitet hätte.

Und so ist Alles, was er uns hinterlassen, als ein Lebendiges für die Lebendigen, nicht für die im Buchstaben Todten geschrieben. Seine Werke, verbunden mit seinen Briefen, sind eine Lebensdarstellung, sind ein Leben selbst. Sie sehen wie das Leben der meisten Menschen nur einer Vorbereitung, nicht einem Werke gleich. Sie veranlassen zu Hoffnungen, zu Wünschen, zu Ahnungen; wie man daran bessern will, so sieht man, daß man sich selbst zu bessern hätte; wie man sie tadeln will, so sieht man, daß man demselbigen Tadel vielleicht auf einer höhern Stufe der Erkenntniß selbst ausgesetzt sein möchte; denn Beschränkung ist überall unser Loos.

Philosophie.

Da bei dem Fortrücken der Kultur nicht alle Theile des menschlichen Wirkens und Umtreibens, an denen sich die Bildung offenbaret, in gleichem Wachsthum gedeihen, vielmehr nach günstiger Beschaffenheit der Personen und Umstände Einer dem Andern voreilen und ein allgemeineres Interesse erregen muß, so entsteht daraus ein gewisses eifersüchtiges Mißvergnügen bei den Gliedern der so mannichfaltig verzweigten großen Familie, die sich oft um desto weniger vertragen, je näher sie verwandt sind.

Zwar ist es meistens eine leere Klage, wenn sich bald diese oder jene Kunst- und Wissenschaftsbeflissene beschweren, daß gerade ihr Fach von den Mitlebenden vernachlässigt werde; denn es darf nur ein tüchtiger Meister sich zeigen, so wird er die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Raphael möchte nur immer heute wieder hervortreten, und wir wollten ihm ein Uebermaß von Ehre und Reichthum zusichern. Ein tüchtiger Meister weckt brave Schüler, und ihre Thätigkeit ästet wieder ins Unendliche.

Doch haben freilich von je her die Philosophen besonders den Haß nicht allein ihrer Wissenschaftsverwandten, sondern auch der Welt- und Lebensmenschen auf sich gezogen und vielleicht mehr durch ihre Lage als durch eigene Schuld. Denn da die Philosophie ihrer Natur nach an das Allgemeinste, an das Höchste Anforderung macht, so muß sie die weltlichen Dinge als in ihr begriffen, als ihr untergeordnet ansehen und behandeln.

Auch verleugnet man ihr diese anmaßlichen Forderungen nicht ausdrücklich, vielmehr glaubt Jeder ein Recht zu haben, an ihren Entdeckungen Theil zu nehmen, ihre Maximen zu nutzen und, was sie sonst reichen mag, zu verbrauchen. Da sie aber, um allgemein zu werden, sich eigener Worte, fremdartiger Kombinationen und seltsamer Einleitungen bedienen muß, die mit den besondern Zuständen der Weltbürger und mit ihren augenblicklichen Bedürfnissen nicht eben zusammenfallen, so wird sie von Denen geschmäht, die nicht gerade die Handhabe finden können, wobei sie allenfalls noch anzufassen wäre.

Wollte man aber dagegen die Philosophen beschuldigen, daß sie selbst den Uebergang zum Leben nicht sicher zu finden wissen, daß sie gerade da, wo sie ihre Ueberzeugung in That und Wirkung verwandeln wollen, die meisten Fehlgriffe thun und dadurch ihren Kredit vor der Welt selbst schmälern, so würde es hiezu an mancherlei Beispielen nicht fehlen.

Winckelmann beklagt sich bitter über die Philosophen seiner Zeit und über ihren ausgebreiteten Einfluß; aber mich dünkt, man kann einem jeden Einfluß aus dem Wege gehen, indem man sich in sein eigenes Fach zurückzieht. Sonderbar ist es, daß Winckelmann die Leipziger Akademie nicht bezog, wo er unter Christ's Anleitung*) und ohne sich um einen Philosophen

*) Johann Friedrich Christ (1701—1756), seit 1734 Professor der Geschichte und der Poesie in Leipzig, der Erste, der die Archäologie zum Gegenstande von Universitätsvorträgen machte.

in der Welt zu bekümmern, sich in seinem Hauptstudium bequemer hätte ausbilden können.

Doch steht, indem uns die Ereignisse der neuern Zeit vorschweben, eine Bemerkung hier wol am rechten Platze, die wir auf unserm Lebenswege machen können, daß kein Gelehrter ungestraft jene große philosophische Bewegung, die durch Kant begonnen, von sich abgewiesen, sich ihr widersetzt, sie verachtet habe, außer etwa die ächten Alterthumsforscher, welche durch die Eigenheit ihres Studiums vor allen andern Menschen vorzüglich begünstigt zu sein scheinen.

Denn indem sie sich nur mit dem Besten, was die Welt hervorgebracht hat, beschäftigen und das Geringe, ja das Schlechtere nur im Bezug auf jenes Vortreffliche betrachten, so erlangen ihre Kenntnisse eine solche Fülle, ihre Urtheile eine solche Sicherheit, ihr Geschmack eine solche Konsistenz, daß sie innerhalb ihres eigenen Kreises bis zur Verwunderung, ja bis zum Erstaunen ausgebildet erscheinen.

Auch Winckelmann gelang dieses Glück, wobei ihm freilich die bildende Kunst und das Leben kräftig einwirkend zu Hilfe kamen.

Poesie.

So sehr Winckelmann bei Lesung der alten Schriftsteller auch auf die Dichter Rücksicht genommen, so finden wir doch bei genauer Betrachtung seiner Studien und seines Lebensganges keine eigentliche Neigung zur Poesie, ja man könnte eher sagen, daß hie und da eine Abneigung hervorblicke, wie denn seine Vorliebe für alte gewohnte Luther'sche Kirchenlieder und sein Verlangen, ein solches unverfälschtes Gesangbuch selbst in Rom zu besitzen, wol von einem tüchtigen wackern Deutschen, aber nicht eben von einem Freunde der Dichtkunst zeuget.

Die Poeten der Vorzeit schienen ihn früher als Dokumente der alten Sprachen und Literaturen, später als Zeugnisse für bildende Kunst interessirt zu haben. Desto wunderbarer und erfreulicher ist es, wenn er selbst als Poet auftritt, und zwar als ein tüchtiger, unverkennbarer in seinen Beschreibungen der Statuen, ja beinahe durchaus in seinen spätern Schriften. Er sieht mit den Augen, er faßt mit dem Sinn unaussprechliche Werke, und doch fühlt er den unwiderstehlichen Drang, mit

Worten und Buchstaben ihnen beizukommen. Das vollendete Herrliche, die Idee, woraus diese Gestalt entsprang, das Gefühl, das in ihm beim Schauen erregt ward, soll dem Hörer, dem Leser mitgetheilt werden, und indem er nun die ganze Rüstkammer seiner Fähigkeiten mustert, sieht er sich genöthigt, nach dem Kräftigsten und Würdigsten zu greifen, was ihm zu Gebote steht. Er muß Poet sein, er mag daran denken, er mag wollen oder nicht.

Erlangte Einsicht.

So sehr Winckelmann überhaupt auf ein gewisses Ansehn vor der Welt achtete, so sehr er sich einen literarischen Ruhm wünschte, so gut er seine Werke auszustatten und sie durch einen gewissen feierlichen Stil zu erheben suchte, so war er doch keineswegs blind gegen ihre Mängel, die er vielmehr auf das Schnellste bemerkte, wie sich's bei seiner fortschreitenden, immer neue Gegenstände fassenden und bearbeitenden Natur nothwendig ereignen mußte. Je mehr er nun in irgend einem Aufsatze dogmatisch und didaktisch zu Werke gegangen war, diese oder jene Erklärung eines Monuments, diese oder jene Auslegung und Anwendung einer Stelle behauptet und festgesetzt hatte, desto auffallender war ihm der Irrthum, sobald er durch neue Data sich davon überzeugt hielt, desto schneller war er geneigt, ihn auf irgend eine Weise zu verbessern.

Hatte er das Manuskript noch in der Hand, so ward es umgeschrieben; war es zum Druck abgesendet, so wurden Verbesserungen und Nachträge hinterdreingeschickt, und von allen diesen Neuschritten machte er seinen Freunden kein Geheimniß; denn auf Wahrheit, Geradheit, Derbheit und Redlichkeit stand sein ganzes Wesen gegründet.

Spätere Werke.

Ein glücklicher Gedanke ward ihm, zwar auch nicht auf einmal, sondern nur durch die That selbst klar, das Unternehmen seiner Monumenti inediti.*)

*) „Monumenti antichi inediti, spieg. et illustr. da Gio. Winckelmann." Rom 1767. 2 vol. fol.

Man sieht wohl, daß jene Lust, neue Gegenstände bekannt zu machen, sie auf eine glückliche Weise zu erklären, die Alterthumskunde in so großem Maße zu erweitern, ihn zuerst angelockt habe; dann tritt das Interesse hinzu, die von ihm in der Kunstgeschichte einmal aufgestellte Methode auch hier an Gegenständen, die er dem Leser vor Augen legt, zu prüfen, da denn zuletzt der glückliche Vorsatz sich entwickelte, in der vorausgeschickten Abhandlung das Werk über die Kunstgeschichte, das ihm schon im Rücken lag, stillschweigend zu verbessern, zu reinigen, zusammenzudrängen und vielleicht sogar theilweise aufzuheben.

Im Bewußtsein früherer Mißgriffe, über die ihn der Nichtrömer kaum zurechtweisen durfte, schrieb er ein Werk in italienischer Sprache, das auch in Rom gelten sollte. Nicht allein befleißigt er sich dabei der größten Aufmerksamkeit, sondern wählt sich auch freundschaftliche Kenner, mit denen er die Arbeit genau durchgeht, sich ihrer Einsicht, ihres Urtheils auf das Klügste bedient und so ein Werk zu Stande bringt, das als Vermächtniß auf alle Zeiten übergehen wird. Und er schreibt es nicht allein, er besorgt es, unternimmt es und leistet als ein armer Privatmann das, was einem wohlgegründeten Verleger, was akademischen Kräften Ehre machen würde.

Papst.

Sollte man so viel von Rom sprechen, ohne des Papstes zu gedenken, der doch Winckelmann wenigstens mittelbar manches Gute zufließen lassen!

Winckelmann's Aufenthalt in Rom fiel zum größten Theil*) unter die Regierung Benedikt's XIV. Lambertini, der als ein heiterer, behaglicher Mann lieber regieren ließ, als regierte; und so mögen auch die verschiedenen Stellen, welche Winckelmann bekleidete, ihm durch die Gunst seiner hohen Freunde mehr als durch die Einsicht des Papstes in seine Verdienste geworden sein.

Doch finden wir ihn einmal auf eine bedeutende Weise in der Gegenwart des Hauptes der Kirche; ihm wird die besondre Auszeichnung, dem Papste aus den Monumenti inediti einige Stellen vorlesen zu dürfen, und er gelangt auch von dieser Seite zur höchsten Ehre, die einem Schriftsteller werden kann.

*) Eigentlich waren es nur $2^1/_2$ Jahr. Winckelmann kam am 18. November 1755 nach Rom, und Benedikt XIV. starb am 3. Mai 1758.

Charakter.

Wenn bei sehr vielen Menschen, besonders aber bei Gelehrten, dasjenige, was sie leisten, als die Hauptsache erscheint und der Charakter sich dabei wenig äußert, so tritt im Gegentheil bei Winckelmann der Fall ein, daß alles Dasjenige, was er hervorbringt, hauptsächlich deswegen merkwürdig und schätzenswerth ist, weil sein Charakter sich immer dabei offenbart. Haben wir schon unter der Aufschrift vom Antiken und Heidnischen, vom Schönheits- und Freundschaftssinne einiges Allgemeine zum Anfang ausgesprochen, so wird das mehr Besondere hier gegen das Ende wol seinen Platz verdienen.

Winckelmann war durchaus eine Natur, die es redlich mit sich selbst und mit Andern meinte; seine angeborne Wahrheitsliebe entfaltete sich immer mehr und mehr, je selbstständiger und unabhängiger er sich fühlte, so daß er sich zuletzt die höfliche Nachsicht gegen Irrthümer, die im Leben und in der Literatur so sehr hergebracht ist, zum Verbrechen machte.

Eine solche Natur konnte wol mit Behaglichkeit in sich selbst zurückkehren; doch finden wir auch hier jene alterthümliche Eigenheit, daß er sich immer mit sich selbst beschäftigte, ohne sich eigentlich zu beobachten. Er denkt nur an sich, nicht über sich, ihm liegt im Sinne, was er vorhat, er interessirt sich für sein ganzes Wesen, für den ganzen Umfang seines Wesens und hat das Zutrauen, daß seine Freunde sich auch dafür interessiren werden. Wir finden daher in seinen Briefen vom höchsten moralischen bis zum gemeinsten physischen Bedürfniß Alles erwähnt; ja, er spricht es aus, daß er sich von persönlichen Kleinigkeiten lieber als von wichtigen Dingen unterhalte. Dabei bleibt er sich durchaus ein Räthsel und erstaunt manchmal über seine eigene Erscheinung, besonders in Betrachtung dessen, was er war und was er geworden ist. Doch so kann man überhaupt jeden Menschen als eine vielsilbige Charade ansehen, wovon er selbst nur wenige Silben zusammenbuchstabirt, indessen Andre leicht das ganze Wort entziffern.

Auch finden wir bei ihm keine ausgesprochenen Grundsätze; sein richtiges Gefühl, sein gebildeter Geist dienen ihm im Sittlichen wie im Aesthetischen zum Leitfaden. Ihm schwebt eine Art natürlicher Religion vor, wobei jedoch Gott als Urquell des Schönen und kaum als ein auf den Menschen sonst bezügliches

Wesen erscheint. Sehr schön beträgt sich Winckelmann innerhalb der Grenzen der Pflicht und Dankbarkeit.

Seine Vorsorge für sich selbst ist mäßig, ja nicht durch alle Zeiten gleich. Indessen arbeitet er aufs Fleißigste, sich eine Existenz aufs Alter zu sichern. Seine Mittel sind edel; er zeigt sich selbst auf dem Wege zu jedem Zweck redlich, gerade, sogar trotzig und dabei klug und beharrlich. Er arbeitet nie planmäßig, immer aus Instinkt und mit Leidenschaft. Seine Freude an jedem Gefundenen ist heftig, daher Irrthümer unvermeidlich, die er jedoch bei lebhaftem Vorschreiten ebenso geschwind zurücknimmt als einsieht. Auch hier bewährt sich durchaus jene antike Anlage, die Sicherheit des Punktes, von dem man ausgeht, die Unsicherheit des Zieles, wohin man gelangen will, sowie die Unvollständigkeit und Unvollkommenheit der Behandlung, sobald sie eine ansehnliche Breite gewinnt.

Gesellschaft.

Wenn er sich, durch seine frühere Lebensart wenig vorbereitet, in der Gesellschaft anfangs nicht ganz bequem befand, so trat ein Gefühl von Würde bald an die Stelle der Erziehung und Gewohnheit, und er lernte sehr schnell sich den Umständen gemäß betragen. Die Lust am Umgang mit vornehmen, reichen und berühmten Leuten, die Freude, von ihnen geschätzt zu werden, dringt überall durch, und in Absicht auf die Leichtigkeit des Umgangs hätte er sich in keinem bessern Elemente als in dem Römischen befinden können.

Er bemerkt selbst, daß die dortigen, besonders geistlichen Großen, so zeremoniös sie nach außen erscheinen, doch nach innen gegen ihre Hausgenossen bequem und vertraulich leben; allein er bemerkte nicht, daß hinter dieser Vertraulichkeit sich doch das orientalische Verhältniß des Herrn zum Knechte verbirgt. Alle südlichen Nationen würden eine unendliche Langeweile finden, wenn sie gegen die Ihrigen sich in der fortdauernden wechselseitigen Spannung erhalten sollten, wie es die Nordländer gewohnt sind. Reisende haben bemerkt, daß die Sklaven sich gegen ihre türkischen Herren mit weit mehr Aisance betragen als nordische Hofleute gegen ihre Fürsten und bei uns Untergebene gegen ihre Vorgesetzten; allein wenn man es genau betrachtet, so sind diese Achtungsbezeigungen eigentlich zu Gunsten

der Untergebenen eingeführt, die dadurch ihren Obern immer erinnern, was er ihnen schuldig ist. Der Südländer aber will Zeiten haben, wo er sich gehen läßt, und diese kommen seiner Umgebung zu gut. Dergleichen Scenen schildert Winckelmann mit großem Behagen; sie erleichtern ihm seine übrige Abhängigkeit und nähren seinen Freiheitssinn, der mit Scheu auf jede Fessel hinsieht, die ihn allenfalls bedrohen könnte.

Fremde.

Wenn Winckelmann durch den Umgang mit Einheimischen sehr glücklich ward, so erlebte er desto mehr Pein und Noth von Fremden. Es ist wahr, nichts kann schrecklicher sein als der gewöhnliche Fremde in Rom. An jedem andern Orte kann sich der Reisende eher selbst suchen und auch etwas ihm Gemäßes finden; wer sich aber nicht nach Rom bequemt, ist den wahrhaft Römischgesinnten ein Gräuel.

Man wirft den Engländern vor, daß sie ihren Theekessel überall mitführen und sogar bis auf den Aetna hinaufschleppen; aber hat nicht jede Nation ihren Theekessel, worin sie selbst auf Reisen ihre von Hause mitgebrachten getrockneten Kräuterbündel aufbraut?

Solche nach ihrem engen Maßstab urtheilende, nicht um sich her sehende, vorübereilende, anmaßliche Fremde verwünscht Winckelmann mehr als einmal, verschwört, sie nicht mehr herumzuführen, und läßt sich zuletzt doch wieder bewegen. Er scherzt über seine Neigung zum Schulmeistern, zu unterrichten, zu überzeugen, da ihm denn auch wieder in der Gegenwart durch Stand und Verdienste bedeutender Personen gar manches Gute zuwächst. Wir nennen hier nur den Fürsten von Dessau,*) die Erbprinzen von Mecklenburg-Strelitz und Braunschweig**) sowie den Baron von Riedesel,***) einen Mann, der sich in der Sinnesart gegen Kunst und Alterthum ganz unseres Freundes würdig erzeigte.

*) Leopold Friedrich Franz (1740—1817) kam gegen Ende des Jahres 1765 nach Rom und blieb acht Monate dort; ziemlich gleichzeitig war auch der Erbprinz, spätere Großherzog Karl Ludwig Friedrich von Mecklenburg-Strelitz dort.

**) Karl Wilhelm Ferdinand (1735—1816), der tapfre Neffe Friedrich's des Großen, dessen Goethe auch sonst häufig gedenkt, kam im Oktober 1766 nach Rom.

***) Johann Hermann Freiherr von Riedesel, auch in der „Italienischen Reise" öfters erwähnt, Verfasser einer „Reise durch Sizilien und Großgriechenland." Zürich 1771.

Welt.

Wir finden bei Winckelmann das unnachlassende Streben nach Aestimation und Konsideration; aber er wünscht sie durch etwas Reelles zu erlangen. Durchaus dringt er auf das Reale der Gegenstände, der Mittel und der Behandlung; daher hat er eine so große Feindschaft gegen den französischen Schein.

So wie er in Rom Gelegenheit gefunden hatte, mit Fremden aller Nationen umzugehen, so erhielt er auch solche Konnexionen auf eine geschickte und thätige Weise. Die Ehrenbezeigungen von Akademien und gelehrten Gesellschaften waren ihm angenehm, ja, er bemühte sich darum.

Am Meisten aber förderte ihn das im Stillen mit großem Fleiß ausgearbeitete Dokument seines Verdienstes — ich meine die Geschichte der Kunst. Sie ward sogleich ins Französische übersetzt und er dadurch weit und breit bekannt.*)

Das, was ein solches Werk leistet, wird vielleicht am Besten in den ersten Augenblicken anerkannt; das Wirksame desselben wird empfunden, das Neue lebhaft aufgenommen; die Menschen erstaunen, wie sie auf einmal gefördert werden, dahingegen eine kältere Nachkommenschaft mit eklem Zahn an den Werken ihrer Meister und Lehrer herumkostet und Forderungen aufstellt, die ihr gar nicht eingefallen wären, hätten Jene nicht so viel geleistet, von denen man nun noch mehr fordert.

Und so war Winckelmann den gebildeten Nationen Europens bekannt geworden in einem Augenblicke, da man ihm in Rom genugsam vertraute, um ihn mit der nicht unbedeutenden Stelle eines Präsidenten der Alterthümer**) zu beehren.

Unruhe.

Ungeachtet jener anerkannten und von ihm selbst öfters gerühmten Glückseligkeit, war er doch immer von einer Unruhe gepeinigt, die, indem sie tief in seinem Charakter lag, gar mancherlei Gestalten annahm.

---

*) Ueber die Aufnahme des Werkes vgl. den Abschnitt bei Justi (II. 246 ff.): „Weg der Kunstgeschichte durch Europa."

**) Winckelmann erhielt diese, übrigens pekuniär sehr unbedeutende Stellung des „Praeses antiquitatum Romanarum" im April 1763.

Er hatte sich früher kümmerlich beholfen, später von der Gnade des Hofs, von der Gunst manches Wohlwollenden gelebt, wobei er sich immer auf das geringste Bedürfniß einschränkte, um nicht abhängig oder abhängiger zu werden. Indessen war er auch auf das Tüchtigste bemüht, sich für die Gegenwart, für die Zukunft aus eigenen Kräften einen Unterhalt zu verschaffen, wozu ihm endlich die gelungene Ausgabe seines Kupferwerks die schönste Hoffnung gab.

Allein jener ungewisse Zustand hatte ihn gewöhnt, wegen seiner Subsistenz bald hierhin, bald dorthin zu sehen, bald sich mit geringen Vortheilen im Hause eines Kardinals, in der Vatikana*) und sonst unterzuthun, bald aber, wenn er wieder eine andere Aussicht vor sich sah, großmüthig seinen Platz aufzugeben, indessen sich doch wieder nach andern Stellen umzusehen und manchen Anträgen ein Gehör zu leihen.

Sodann ist Einer, der in Rom wohnt, der Reiselust nach allen Weltgegenden ausgesetzt.**) Er sieht sich im Mittelpunkt der alten Welt, und die für den Alterthumsforscher interessantesten Länder nah um sich her. Großgriechenland und Sizilien, Dalmatien, der Peloponnes, Jonien und Aegypten, Alles wird den Bewohnern Rom's gleichsam angeboten und erregt in Einem, der wie Winckelmann mit Begierde des Schauens geboren ist, von Zeit zu Zeit ein unsägliches Verlangen, welches durch so viele Fremde noch vermehrt wird, die auf ihren Durchzügen bald vernünftig, bald zwecklos jene Länder zu bereisen Anstalt machen, bald, indem sie zurückkehren, von den Wundern der Ferne zu erzählen und aufzuzeigen nicht müde werden.

So will denn unser Winckelmann auch überall hin, theils aus eigenen Kräften, theils in Gesellschaft solcher wohlhabender Reisenden, die den Werth eines unterrichteten, talentvollen Gefährten mehr oder weniger zu schätzen wissen.

Noch eine Ursache dieser innern Unruhe und Unbehaglichkeit macht seinem Herzen Ehre; es ist das unwiderstehliche Verlangen nach abwesenden Freunden. Hier scheint sich die Sehnsucht des Mannes, der sonst so sehr von der Gegenwart lebte,

*) Kurz nach der oben erwähnten Ernennung wurde Winckelmann auch „Scrittore della lingua Teutonica“ in der Vatikanischen Bibliothek, aber nur provisorisch; zu einem eigentlichen Scrittorat, das seine äußere Lage für sein Leben sichergestellt hätte, ist er nicht gekommen; übrigens ließ er sich auch schon im November 1766 von dem obigen Verhältniß entbinden.

**) Wirklich ausgeführt hat Winckelmann nur vier Reisen nach Neapel.

ganz eigentlich konzentrirt zu haben. Er sieht sie vor sich, er unterhält sich mit ihnen durch Briefe, er sehnt sich nach ihrer Umarmung und wünscht die früher zusammen verlebten Tage zu wiederholen.

Diese besonders nach Norden gerichteten Wünsche hatte der Friede*) aufs Neue belebt. Sich dem großen König darzustellen, der ihn schon früher eines Antrags seiner Dienste**) gewürdigt, war sein Stolz; den Fürsten von Dessau wiederzusehen, dessen hohe, ruhige Natur er als von Gott auf die Erde gesandt betrachtete, den Herzog von Braunschweig, dessen große Eigenschaften er zu würdigen wußte, zu verehren, den Minister von Münchhausen,***) der so viel für die Wissenschaften that, persönlich zu preisen, dessen unsterbliche Schöpfung in Göttingen zu bewundern, sich mit seinen schweizer Freunden†) wieder einmal lebhaft und vertraulich zu freuen — solche Lockungen tönten in seinem Herzen, in seiner Einbildungskraft wider, mit solchen Bildern hatte er sich lange beschäftigt, lange gespielt, bis er zuletzt unglücklicherweise diesem Trieb gelegentlich folgt und so in seinen Tod geht.

Schon war er mit Leib und Seele dem italienischen Zustand gewidmet, jeder andere schien ihm unerträglich, und wenn ihn der frühere Hineinweg durch das bergigte und felsigte Tirol interessirt, ja entzückt hatte, so fühlte er sich auf dem Rückwege in sein Vaterland wie durch eine kimmerische Pforte hindurchgeschleppt, beängstet und mit der Unmöglichkeit, seinen Weg fortzusetzen, behaftet.

Hingang.

So war er denn auf der höchsten Stufe des Glücks, das er sich nur hätte wünschen dürfen, der Welt verschwunden. Ihn erwartete sein Vaterland, ihm streckten seine Freunde die Arme

*) Der Friede zu Hubertsburg nach dem siebenjährigen Kriege.

**) Winckelmann hatte von Berlin aus im Sommer 1765 die Aufforderung erhalten, Aufseher der Bibliothek, des Münz- und Alterthumskabinets in Berlin zu werden; die Sache war aber an der Gehaltsfrage gescheitert.

***) Gerlach Adolf Freiherr von Münchhausen (1688—1770), hannöverscher Minister, besonders verdient um die Gründung und Verwaltung der Universität Göttingen.

†) Siehe die erste Note auf S. 194.

entgegen; alle Aeußerungen der Liebe, deren er so sehr bedurfte, alle Zeugnisse der öffentlichen Achtung, auf die er so viel Werth legte, warteten seiner Erscheinung, um ihn zu überhäufen. Und in diesem Sinne dürfen wir ihn wol glücklich preisen, daß er von dem Gipfel des menschlichen Daseins zu den Seligen emporgestiegen, daß ein kurzer Schrecken, ein schneller Schmerz ihn von den Lebendigen hinweggenommen. Die Gebrechen des Alters, die Abnahme der Geisteskräfte hat er nicht empfunden, die Zerstreuung der Kunstschätze, die er, obgleich in einem andern Sinne, vorausgesagt, ist nicht vor seinen Augen geschehen. Er hat als Mann gelebt und ist als ein vollständiger Mann von hinnen gegangen. Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vortheil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erscheinen; denn in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten, und so bleibt uns Achill als ewig strebender Jüngling gegenwärtig. Daß Winckelmann früh hinwegschied, kommt auch uns zu Gute. Von seinem Grabe her stärkt uns der Anhauch seiner Kraft und erregt in uns den lebhaftesten Drang, das, was er begonnen, mit Eifer und Liebe fort- und immer fortzusetzen.

Polygnot's Gemälde.

Vorbemerkung des Herausgebers.

Während Goethe in den vorangehenden Aufsätzen, selbst in dem über Laokoon, mehr seine allgemeinen Ansichten über Kunst entwickelt, als einzelne Kunstwerke einer Kritik oder Deutung unterworfen hat, stellte er sich in einzelnen Fällen auch speziellere Aufgaben, wie zunächst in dieser und in der folgenden Abhandlung.

Polygnot aus Thasos, dessen Geburts- und Todesjahr sich nicht sicher bestimmen lassen, wie auch über seine Lebensverhältnisse manche Unklarheit herrscht, ist in Delphi, Thespiä und Athen als Maler thätig gewesen. Zu seinen Hauptwerken gehörten jedenfalls die Gemälde in der Lesche der Knidier zu Delphi, ferner in Athen die Scene aus dem Trojanischen Kriege, welche das Gericht der Heerführer über den Ajax, Sohn des Oileus, darstellt, sowie die Bilder im Tempel des Theseus und dem der Dioskuren. Daraus ergiebt sich die Zeit von 469—449 v. Chr. als die seiner hauptsächlichsten Wirksamkeit; denn in dem erstgenannten Jahre starb Simonides, welcher noch nachstehendes, von Pausanias aufbehaltenes Epigramm auf die Bilder in der Lesche gemacht haben soll:

> Polygnot, des Aglaophon Sohn, in Thasos geboren,
> Malte, wie einst die Burg Ilion's wurde zerstört.

Im Jahre 449 starb Cimon, auf dessen Anregung Polygnot die meisten seiner zu öffentlichem Schmucke bestimmten Bilder gemalt hatte.

Von jenen Gemälden in der Lesche zu Delphi nun gab Pausanias in seiner Reise durch Griechenland (Buch 10, Kap. 25 bis 31) eine ausführliche Beschreibung, die sowol zu den verschiedenartigsten Interpretationen als auch zu Versuchen, die Bilder wiederherzustellen, Anlaß gegeben hat. Wie abweichend die ersteren oft ausgefallen sind, wird sich später bei Gelegenheit einzelner Stellen zeigen; in Beziehung auf die letztern ist zuerst das Unternehmen des Grafen Caylus zu erwähnen, der durch den jungen Maler Lorrain eine solche Restauration versuchen ließ, dann das der Brüder Franz und Johannes Riepenhausen aus Göttingen.

Diese hatten zu der Weimarischen Kunstausstellung von 1803 zwölf Zeichnungen eingesendet, welche einen Theil der Gemälde Polygnot's, die Eroberung von Troja und die Abreise der Griechen, darstellten. Das Urtheil, welches die Weimarischen Kunstfreunde über diese Leistung fällten und das im letzten Abschnitt dieses Bandes noch mitgetheilt werden wird, lautete eigentlich nicht besonders günstig. Nur der Gedanke der Wiederherstellung jener Gemälde wird als glücklich bezeichnet, an der Ausführung wird Einiges gelobt, Vieles getadelt. (S. Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung von 1804 in der Beilage zum ersten Quartal, überschrieben: „Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1803 und Preisaufgabe für das Jahr 1804", S. VII.) —

Hiermit hatten sich indessen die Weimarischen Kunstfreunde nicht begnügt; sie fühlten sich vielmehr angeregt, die betreffenden Kapitel des Pausanias selbst durchzugehen und die Resultate ihrer Untersuchungen zu veröffentlichen. Dies geschah in dem nachfolgenden besonderen Aufsatze, welcher in derselben eben citirten Beilage zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung (S. IX—XXIII) veröffentlicht wurde und an dem zwar Meyer sachlichen Antheil hat, der aber von Goethe verfaßt ist. Zwar spricht Dieser in den „Tag- und Jahresheften" von 1803 bei der Erwähnung seiner Beschäftigung mit Polygnot seine Autorschaft nicht deutlich aus; aber dieselbe geht aus den Briefen an Schiller vom 27. November und vom 2. Dezember jenes Jahres hervor, wie denn auch auf den Umstand Gewicht zu legen ist, daß die Herausgeber von Goethe's nachgelassenen Werken, indem sie den fraglichen Aufsatz noch in Goethe's Todesjahr mittheilten, sicher nur der von ihm selbst gegebenen Anordnung folgten.

Mit dieser Arbeit nun hörte allerdings die Theilnahme der W. K. F. für Polygnot nicht auf; aber an allem Späteren,*)

*) I. Beurtheilung folgender Werke: 1) Gemälde des Polygnotus in der Lesche zu Delphi, nach der Beschreibung des Pausanias gezeichnet von F. und J. Riepenhausen. 2) Erläuterung des Polygnotischen Gemäldes auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi, von Fr. und Joh. Riepenhausen. 1805. Göttingen bei Dieterich. (Nr. 144 der Jen. A. Lit.-Ztg. von 1805.) Unterzeichnet W. K. F.

II. Ueber Polygnot's Gemälde auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi mit Beziehung auf die von Fr. und Joh. Riepenhausen entworfenen Umrisse und Erläuterung derselben. Unterzeichnet: Weimar den 1. Juli 1805. W. K. F. (Jen. A. Lit.-Ztg. von 1805, Seite I—IV der Beilage zum Monat August.)

III. Peintures de Polygnote dans la Lesche de Delphe par Riepenhausen. (Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bandes 2. Heft. 1828. S. 287—294.) Im Inhalts-Verzeichnisse wird Meyer als Verfasser genannt.

was von ihnen über diesen Maler veröffentlicht wurde, hat Meyer mehr Antheil als Goethe, worüber Bericht und Nachweis dem letzten Abschnitt dieses Theils vorbehalten bleiben.

Es kann übrigens kein Zweifel darüber obwalten, daß auch Goethe's Arbeit nur ein Versuch ist, eine schwierige Aufgabe zu lösen; die Genauigkeit der philologischen Interpretation, welche die Grundlage für das Ganze bilden muß, war nicht von ihm zu erwarten, und so wird mit Recht getadelt (Die Gemälde des Polygnotos in der Lesche zu Delphi, erläutert von O. Jahn. 1841. S. 54), daß Goethe, z. B. bei dem „Besuche des Odysseus in der Unterwelt" (S. 250), den Pausanias auf einige Zeit vergessend, seinen eigenen Ansichten Folge giebt. Demnach sind denn auch nicht wenige Einzelheiten in der Auffassung unrichtig oder bedenklich, und es weichen die Schlußresultate, wie sie in den beigegebenen Tabellen vorliegen, wesentlich von denen ab, zu welchen Böttiger, Siebelis in seinem Kommentar zu Pausanias, F. G. Welcker, O. Müller und vor Allem O. Jahn in seiner obengenannten Schrift gekommen sind.

Polygnot's Gemälde

in der Lesche zu Delphi.

Nach der Beschreibung des Pausanias restaurirt von den

Gebrüdern Riepenhausen.

Bleistiftumrisse auf weißem Papier. Zwölf Blätter.

Die unwiderstehliche Begierde nach unmittelbarem Anschauen, die in dem Menschen durch Nachrichten von entfernten Gegenständen erregt wird, das Bedürfniß, allem demjenigen, was wir geistiger Weise gewahr werden, auch ein sinnliches Bild unterzulegen, sind ein Beweis der Tüchtigkeit unserer Natur, die das Einseitige flieht und immerfort das Innere durchs Aeußere, das Aeußere durchs Innere zu ergänzen strebt.

Wenn wir daher Dem einen Dank wissen, der uns Gegenstände der Kunst und Natur, denen wir in der Wirklichkeit nicht begegnen würden, durch Nachahmung vor die Augen bringt, so haben Andere allerdings auf unsere Erkenntlichkeit größern Anspruch, die bemüht sind, verlorene Monumente wiederherzustellen und so unterrichtet als geistreich nach geringen Andeutungen das Zerstörte in einem gewissen Grade wieder zu beleben.

Einen solchen Dank bringen wir zunächst den oben genannten trefflichen Künstlern, die uns durch ihre zwölf nach der Beschreibung des Pausanias entworfenen Zeichnungen in den Stand setzen, von den längst untergegangenen Gemälden des Polygnot in der Lesche zu Delphi eine Art Anschauung zu gewinnen, so wie sie uns zugleich Veranlassung geben, unsre Gedanken über jene bedeutenden Werke des Alterthums im Nachstehenden mitzutheilen.

Einleitendes
über
Polygnot's Gemälde
in der Lesche zu Delphi.

An diesem Versammlungsorte, einem Portikus, den man um einen länglich viereckten Hof herumgezogen und nach innen zu offen denken kann, fanden sich, noch zu Pausanias' Zeiten wohl erhalten, einige Werke Polygnot's.

Das an der rechten Seite befindliche Gemälde bestand aus zwei Abtheilungen, wovon die eine der Eroberung Troja's, die andere nach unserer Ueberzeugung der Verherrlichung Helena's gewidmet war.

Die Bildung der Gruppen aus einzelnen Figuren, ihre Zusammenstellung unter sich sowie die Nachbarschaft beider Vorstellungen kann unsere erste Tafel vergegenwärtigen.

Pausanias beschreibt das Ganze von der Rechten zur Linken, so wie die Gruppen dem Hereintretenden und an dem Bilde Hergehenden vor die Augen kamen, in welcher Ordnung sie auch nun von uns mit Nummern bezeichnet worden, obgleich eine andere Betrachtungsweise, die wir in der Folge darlegen werden, stattfinden möchte.

Zur Linken sah man ein einzelnes großes Bild, den Besuch des Odysseus in der Unterwelt vorstellend.

Wir nehmen an, daß Pausanias nach Beschreibung der beiden oben gemeldeten Bilder auf der rechten Seite wieder zum Eingange zurückgekehrt sei, sich auf die linke Seite des Gebäudes gewendet und das daselbst befindliche Gemälde von

der Linken zur Rechten beschrieben habe, wie es denn auch auf unserer zweiten Tafel vorgestellt ist.

Wir ersuchen unsere Leser, sich zuerst mit dieser unserer Darstellung sowie mit der Beschreibung des Pausanias, die wir im Auszuge liefern, bekannt zu machen, ehe sie zu unsern Muthmaßungen übergehen, wodurch wir den Sinn dieser Kunstwerke anzudeuten gedenken.

Dabei werden sie durchaus im Auge behalten, daß die Gruppen keineswegs perspektivisch, sondern nach Art damaliger Kunst neben, über und unter einander, jedoch nicht ohne Weisheit und Absicht, gestellt gewesen.

Gemälde auf der

Erste Tafel.

A L S
n a i
ch o n
i m o
a e n
l d
o o Agenor.
s n Eresos. Axion. Priamos.

XV.

F L
r B a
au e o
u. ck d
K e i
i n k
n e
d

XIII.

A E N
A K s l e
l i t a o
t n y s p
a d n o t
r o s c
o l
s e
m
o
s

XII. Pferdekopf.

M K K A Eu G Th G
au n r n r l e e
l e i t y au a b
th ch n e m k n äu
ie t o n a o o d
r e o ch s e
r o
s

XVI.

Koroibos. Leokritos.
Pelis.
Admetos. Eïoneus.

XIV.

M A K Ai
e g a a
n a s s
e m s
l e a
a m n
o n d
s o r
n a

XI.

O A P M E
d k o au p
y a l e e
s m y r u
s a p n s
eu s oi
s t
e
s

X.

Eroberung von Troja.

rechten Seite der Lesche.

VIII. Deïnome, Metioche, Peisis, Kleodike

VII. Klymene, Kreusa, Aristomache, Xenodike

IV. Euryalos, Lykomedes, Meges, Helenos

II. Knabe, Amphialos, Alphios, Strophios, Polites

IX. Pferd, Nestor

VI. Polyxena, Medesikaste, Andromache

V. Demophon, Aithra

III. Panthalis, Helena, Elektra, Talthybios, Diomede, Iphis, Briseïs

I. Soldaten. Echoiax, Phrontis, Matrosen. Ithaimenes

Verherrlichung der Helena.

Nach dem Pausanias.

I. Eroberung von Troja.

X.

Epeus,[1]) nackend vorgestellt, wirft die Mauern von Troja nieder. Das berühmte hölzerne Pferd ragt mit seinem Haupte über dieselben hervor.

Polypoites, Sohn des Peirithoos, hat das Haupt mit einer Art von Binde umwunden. Akamas,[2]) Sohn des Theseus, ist neben ihm. Odysseus steht in seinem Harnisch.

XI.

Aias, Sohn des Oïleus, hält sein Schild und naht sich dem Altar als im Schwur begriffen,[3]) daß er Kassandren wider Willen der Göttin entführen wolle.

Kassandra sitzt auf der Erde vor der Statue der Pallas; sie hält das Bild umfaßt, welches sie von dem Fußgestelle hob, als Aias sie, die Schutzflehende, wegriß.

Die zwei Söhne des Atreus sind auch gehelmt, und überdies hat Menelaos den Schild, worauf man jenen Drachen sieht, der bei dem Opfer zu Aulis als ein Wunderzeichen[4]) erschien. Die Atreiden scheinen den Aias abhalten zu wollen.

---

[1]) Der Erbauer des hölzernen Pferdes (Virg. Aen., II. 264).

[2]) Die Zusammenstellung Beider, von denen in der Ilias nur der Erste (II. 741) vorkommt (die dort Akamas Genannten stehen in keiner Beziehung zu Peirithoos), erinnert an die sprichwörtliche Freundschaft der Väter. Uebrigens werden nach neuerer Erklärung (z. B. O. Jahn, S. 11) die Symbole Beider, die Binde (ταινία) des Einen im Gegensatze zu dem Helme des Andern, als erotische Zeichen aufgefaßt.

[3]) Anders neuere Erklärer: „Ajax sucht sich vor Agamemnon und Menelaos durch einen Meineid von der Beschuldigung zu reinigen, daß er sich am Bilde der Athene vergriffen habe, als er Kassandra von den Stufen des Altars riß.

[4]) Vgl. Ilias, II. 308 ff.

XII.

Gegen jenem Pferd über verscheidet Elasos[1]) unter den Streichen des Neoptolemos; er ist sterbend vorgestellt. Astynoos[2]) kniet, nach ihm haut Neoptolemos. Dieser ist der Einzige auf dem Bilde, der die Trojaner noch verfolgt.

Ferner ist ein Altar gemalt, wohin sich ein furchtsames Kind flüchtet. Auf dem Altar liegt ein Harnisch, wie man sie vor Alters trug, aus einem Vorder= und Hintertheil zusammengesetzt und durch Spangen befestigt.

XIII.

Laodike[3]) steht jenseit des Altares; sie befindet sich nicht unter der Zahl der Gefangenen. Neben ihr ein kupfernes Becken auf einem steinernen Fußgestell.

Medusa, eine Tochter Priamos', liegt an dem Boden und umfaßt es mit beiden Armen.

Daneben seht Ihr eine alte Frau mit geschorenem Kopf, ein Kind auf ihren Knieen haltend, welches furchtsam seine Augen mit den Händen bedeckt.

XIV.

Der Maler hat nachher todte Körper vorgestellt. Der Erste, den man erblickt, ist Pelis,[4]) ausgezogen und auf dem Rücken liegend. Unter ihm liegen Eïoneus und Admetos, welche noch geharnischt sind; höher seht Ihr Andere. Leokritos, Sohn des Polydamas, liegt unter dem Becken.

Ueber Eïoneus und Admetos sieht man den Körper des Koroibos, der um Kassandra freite.

---

[1]) Ein Trojaner dieses Namens, der aber schon durch Patroklos seinen Tod findet, wird in der Ilias (XVI. 696) erwähnt.

[2]) Zwei dieses Namens finden sich in der Ilias; der Eine (V. 144) wird von Diomedes getödtet, der Andere (XV. 455) unterstützt den Polydamas im Kampfe.

[3]) Die schönste von Priamos' Töchtern, Gattin des Helikaon, Antenor's Sohn; — Medusa wird bei Homer nicht erwähnt, wohl aber von Späteren, wie Himeräos, Apollodor u. s. w.

[4]) Von den hier Genannten ist Niemand Homerisch, weder Pelis, noch Eïoneus, — denn der in der Ilias (VII. 11) erwähnte Eïoneus wird schon von Hektor getödtet, — noch Admetos und der nur aus Pausanias bekannte Leokritos, noch endlich der Phryger Koroibos, der wol in dem „Rhesos" des Euripides zuerst vorkommt. Der Letztere wurde je nach verschiedenen Angaben entweder von Neoptolemos oder Diomedes getödtet.

XV.

Ueber ihm bemerkt man die Körper des Priamos, Axion und Agenor.[1])

Ferner seht Ihr Sinon,[2]) den Gefährten des Odysseus, und Anchialos, welche die Leiche des Laomedon wegtragen.

XVI.

Vor der Wohnung des Antenor zeigt sich eine Leopardenhaut[3]) als ein Schutzzeichen, daß die Griechen dieses Haus zu verschonen haben.

Theano[4]) wird auch mit ihren beiden Söhnen, Glaukos und Eurymachos, vorgestellt. Der Erste sitzt auf einem Harnisch von der alten Art, der Zweite auf einem Stein. Neben Diesem sieht man Antenor mit Krino, seiner Tochter, welche ein Kind in den Armen hält.

Der Maler hat allen diesen Figuren solche Mienen und Geberden gegeben, wie man sie von Personen erwartet, welche von Schmerz gebeugt sind.

An der Seite sieht man Diener, die einen Esel mit Körben beladen und sie mit Vorräthen anfüllen. Ein Kind sitzt auf dem Thiere.[5])

---

[1]) Der Erste nach Angabe des Kykliкers Lesches ein Sohn des Priamos, der von Eurypylos, Sohn des Euaimon (Ilias, II. 736), getödtet sei; — Agenor, ein Sohn des Antenor (Ilias, XI. 59), fiel durch Neoptolemos.

[2]) Die hier genannten Personen, Sinon, den aus der Aeneis bekannten Gefährten des Odysseus, zugleich auch als Enkel des Autolykos (Odyss., XIX. 394) sein Verwandter, ferner den Anchialos (Einen dieses Namens tödtet Hektor, Ilias, V. 609) und vollends den Laomedon, der weder mit dem Vater des Priamos noch mit dem Sohne des Herakles identisch sein kann, wußte schon Pausanias nicht zusammenzureimen. Dieser erwähnt außerdem noch einen hier ausgelassenen „Eresos“, von dem er aber auch keine Kunde hat.

[3]) Dies war das mit den Griechen verabredete Zeichen; sie schützten Antenor, weil er ihre Gesandten gastfreundlich aufgenommen hatte (Ilias, III. 203).

[4]) Es ist die Familie des Antenor, die dargestellt wird. Er selbst ist Sohn des auch in der Ilias erwähnten Aisyetes; Theano, seine Gattin, ist Schwester der Hekuba. — Als seine Söhne werden abweichend von dieser Stelle in der Ilias (XI. 59) Polybos, Agenor und Akamas genannt.

[5]) Auf dem letzten Bilde stand die oben (S. 233) erwähnte Inschrift des Simonides.

II. Verherrlichung der Helena.

I.

Hier wird Alles für Menelaos' Rückkehr bereitet. Man sieht ein Schiff; die Bootsleute sind untermischt Männer und Kinder.

In der Mitte steht Phrontis,[1]) der Steuermann, die Fährstangen bereit haltend.

Unter ihm bringt Ithaimenes ein Kleid, und Echoiax steigt mit einem ehernen Wassergefäß die Schiffstreppe hinab.

II.

Auf dem Lande nicht weit vom Schiffe sind Polites, Strophios und Alphios beschäftigt, das Gezelt des Menelaos abzubrechen.

Amphialos bricht ein anderes ab.

Zu den Füßen des Amphialos sitzt ein Kind, ohne Namensbeischrift.

Phrontis ist der Einzige, der einen Bart hat.

III.

Dann steht Briseïs,[2]) etwas höher Diomede und Iphis zunächst, Beide, als wenn sie die Schönheit Helenens bewunderten.

Helena sitzt; bei ihr steht ein junger Mann, wahrscheinlich Eurybates, der Herold des Odysseus, zwar unbärtig.

Helena hat ihre zwei Frauen neben sich, Panthalis und Elektra; die Erste steht bei ihr, die Andere bindet ihr die Schuhe.

---

[1]) Der Steuermann des Menelaos schon in der Odyssee (III. 282 ff.); alle sonst in diesem und dem folgenden Bilde vorkommenden Namen, meint Pausanias, hätte Polygnot erfunden.

[2]) Außer der allbekannten Tochter des Briseus, die Agamemnon dem Achilles raubte, zuerst Diomede aus Lesbos, Tochter des Phorbas (Ilias, IX. 664 ff.); (sämmtliche Drucke dieses Aufsatzes haben hier Diomedes, so daß unwillkürlich die Vorstellung einer neuen Ilias erwacht, wenn auch Dieser durch die Reize Helena's gewonnen würde); — Iphis aus Skyros, einer Stadt in Klein-Phrygien, hatte Achill früher dem Patroklos geschenkt (Ilias, IX. 667). — Panthalis und Elektra kommen in der Ilias nicht als Dienerinnen der Helena vor. — Eurybates wird sowol ein Herold des Odysseus wie des Agamemnon genannt (Ilias, I. 320, und Odyss., XIX. 247).

IV.

Ueber ihr sitzt ein Mann, in Purpur gekleidet, sehr traurig; es ist Helenos,[1]) der Sohn des Priamos. Neben ihm steht Meges mit verwundetem Arm; neben Diesem Lykomedes, am Gelenke der Hand, am Kopfe und an der Ferse verwundet. Auch Euryalos hat zwei Wunden, eine am Kopfe, eine am Handgelenke.

Alle diese Figuren befinden sich über der Helena.

V.

Neben ihr sieht man Aithra,[2]) die Mutter des Theseus, mit geschornem Haupte als Zeichen der Knechtschaft, und Demophon, den Sohn des Theseus, in nachdenklicher Stellung. Wahrscheinlich überlegt er, wie er Aithra in Freiheit setzen will. Er hatte den Agamemnon darum gebeten, der es ohne Beistimmung der Helena nicht gewähren wollte. Vermuthlich steht Eurybates bei Helena, diesen Auftrag auszurichten.

VI.

Auf derselben Linie sieht man gefangene, höchst betrübte Trojanerinnen. Andromache, ihren Sohn am Busen, auch Medesikaste,[3]) eine natürliche Tochter des Priamos, an Imbrios verheirathet. Diese beiden Fürstinnen sind verschleiert.

Darauf folgt Polyxena, ihr Haar hinten aufgeknüpft, nach Art junger Personen.

---

[1]) Helenos hatte den Griechen die Mittel verrathen müssen, um Troja zu erobern. Nach einer andern Ueberlieferung war er erzürnt, daß nicht ihm nach Paris' Tode die Helena zugefallen war, sondern dem Deïphobos; Meges soll auch ein Freier der Helena gewesen sein. Auch Lykomedes ist Troischer Heerführer (Ilias, IX. 84), Euryalos dagegen Grieche, Sohn des Mekisteus und Anführer unter Diomedes (Ilias, II. 565 ff., u. XXIII. 677 ff.).

[2]) Sie war der Helena, nachdem diese von ihren Brüdern befreit war, als Sklavin nach Troja gefolgt, bei der Eroberung der Stadt in das griechische Lager geflüchtet und dort von ihren Enkeln Demophon und Akamas erkannt worden. Der Letztere, bereits auf Nr. X (S. 242.) verwendet, fehlt hier. Es kann übrigens kaum zweifelhaft sein, daß dies Bild mit dem vorigen eine Gruppe ausmachte.

[3]) S. Ilias, XIII. 173; Polyxena, die nach Apollodor auf Achill's Grabhügel geopfert wurde, ist noch nicht Homerisch.

IX.

Nestor steht zunächst; er hat einen Hut auf dem Kopf und eine Pike in der Hand.[1]) Sein Pferd ist bei ihm, das sich auf dem Ufer wälzen möchte.

Man erkennt das Ufer an kleinen Kieseln um das Pferd her; sonst bemerkt man nichts, was die Nachbarschaft des Meers bezeichnete.

VII.

Ueber jenen Frauen, die sich zwischen Nestor und Aithra befinden, sieht man vier andere Gefangene: Klymene, Kreusa, Aristomache und Xenodike.[2])

VIII.

Ueber ihnen befinden sich abermals vier Gefangene, auf einem Bette: Deïnome, Metioche, Peisis und Kleodike.[3])

---

[1]) Also in der Tracht der Reisenden, da er mit Menelaos im Begriff ist, abzufahren, während die übrigen Heerführer noch bleiben.

[2]) Die Erste nicht die Dienerin der Helena (Ilias, III. 144), sondern die von Stesichoros in der „Iliupersis" als Gefangene erwähnte; Kreusa, Gattin des Aeneas, nach Apollodor, Virgil u. A., während dieselbe bei Lesches und in den „Kyprien" Eurydike heißt; Aristomache ist nach den „Νόστοι" Tochter des Priamos und Gattin des Kritolaos, der seinerseits Sohn des in der Ilias (III. 147, und XX. 238) erwähnten Hiketaon ist; über Xenodike giebt auch Pausanias keine Auskunft.

[3]) Nur der erste Name wird in der „Kleinen Ilias" erwähnt, die andern scheinen von Polygnot erfunden zu sein.

Gemälde auf der

Zweite Tafel.

Perimedes Eurylochos — Elpenor
Gefährten.

Odysseus Grube
Besucher des Hades.

Teiresias Antikleia
Ehrwürdiges Alter.

Tityos

Eurynomos

Auge Iphimedeia

Oknos Eselin
Vergeblich Bemühter.

Ariadne Phaidra Tyro Eriphyle
Unglückliche Gattinnen.

Theseus Peirithoos
Stürmer des Hades.

Kameiro Klytie
Jung Verstorbene.

Tellis

Charon
Schiff.
Acheron.

Kleoboia

Sohn Vater Weib Gottesl.
Niedrige Verbrecher.

Chloris Thyia
Freundinnen.

Prokris Klymene
Nebenbuhlerinnen.

Megara
Verstossene Gattin.

linken Seite der Lesche.

Phokos, Iaseus, Maira, Aktaion, Autonoë

Liebende.

Kallisto, Nomia, Pero

Namenlose, Fels, Sisyphos, Stein

Antilochos, Agamemnon, Protesilaos, Achilleus, Patroklos

Griechen,
Freunde Odysseus'.

Aias, Palamedes, Thersites, Aias, Meleager

Griechen,
Feinde Odysseus'.

Wasser, Tragende, Gefäss. Tantalos

Vergeblich
Bemühte.

Orpheus, Promedon, Schedios, Pelias, Thamyris, Marsyas, Olympos

Dichter. Lehrer.
Gönner. Schüler.

Hektor, Memnon, Sarpedon, Paris, Penthesileia

Trojaner.

Besuch des Odysseus in der Unterwelt.[1])

Hier sieht man den Acheron, schilficht, und Schatten von Fischen im Wasser. In einem Schiffe ist der greise Fährmann[2]) mit den Rudern abgebildet.

Die im Fahrzeug Sitzenden sind keine berühmten Personen.[3]) Tellis,[4]) ein reifender Knabe, und Kleoboia,[5]) noch Jungfrau. Diese hält ein Kästchen auf den Knieen, wie man sie der Demeter zu widmen pflegt.

Unter Charon's Nachen wird ein vatermördrischer Sohn von seinem eigenen Vater erdrosselt.

Zunächst wird ein Tempelräuber gestraft. Das Weib, dem er überliefert ist, scheint sowol jede Arzneimittel als alle Gifte, mit denen man die Menschen schmerzlich tödtet, sehr wohl zu kennen.

Ueber diesen Benannten sieht man den Eurynomos,[6]) welcher unter die Götter der Unterwelt gezählt wird. Man sagt, er verzehre das Fleisch der Todten und lasse nur die Knochen übrig. Hier ist er schwarzblau vorgestellt. Er zeigt die Zähne und sitzt auf dem Felle eines Raubthiers.

Zunächst sieht man die Arkadierin Auge[7]) und Iphimedeia.[8])

---

[1]) Das XI. Buch der Odyssee ist zwar von Polygnot auch benutzt, aber zahlreiche spätere Dichtungen sind hinzugenommen, so die „Minyas".

[2]) Der nicht Homerische Charon.

[3]) Im Texte „οὐκ ἐπιφανεῖς ... εἰσὶν οἷς προςήκουσι" (man ist nicht ihres Geschlechtes, ihrer Abstammung sicher).

[4]) Von ihm stammte, wie Pausanias gehört hatte, der Dichter Archilochos im dritten Gliede ab.

[5]) Sie soll den Mysteriendienst der Demeter zuerst nach Thasos gebracht haben.

[6]) Dieser „Dämon der Verwesung", wie ihn Jahn (S. 26) nennt, wurde dem Pausanias erst durch die Lokalinterpreten in Delphi bekannt.

[7]) Tochter des Königs Aleos von Tegea, Mutter des Telephos, dann Gattin des Teuthras, Königs in Mysien, deren Geschick vielfach von den alten Tragikern behandelt worden ist.

[8]) Vgl. Odyss., XI. 305 ff. Sie war Gattin des Aloeus und von Poseidon Mutter zweier gigantenhafter Söhne, des Otos und Ephialtes.

Die Erste hat unter allen Weibern, welche Herkules erkannt, den vaterähnlichsten Sohn geboren. Der Zweiten aber hat Mylasa, eine Stadt in Karien, große Verehrung erwiesen.

Höher als die erwähnten Figuren sieht man die Gesellen des Odysseus, Perimedes und Eurylochos,[1]) welche schwarze Widder zum Opfer bringen.

Zunächst sitzt ein Mann, mit dem Namen Oknos bezeichnet; er flicht einen Strick aus Schilf; dabei steht eine Eselin, die das, was er flicht, sogleich aufzehrt.[2])

Nun sieht man auch den Tityos, dergestalt abgebildet, daß er nicht mehr Strafe zu leiden,[3]) sondern durch die langwierige Strafe verzehrt zu sein scheint; denn es ist ein dunkelnder Schatten.

Zunächst bei Oknos findet sich Ariadne, die auf einem Felsen sitzt und ihre Schwester Phaidra ansieht.[4]) Diese schwebt an einem Strick, welchen sie mit beiden Händen hält.

Unter Phaidra ruht Chloris auf den Knieen der Thyia.[5]) Man glaubt in ihnen zwei zärtliche Freundinnen zu sehen.

Neben Thyia steht Prokris,[6]) die Tochter des Erechtheus, und nachher Klymene, die ihr den Rücken kehrt.

Weiterhin sehet Ihr Megara von Theben,[7]) die verstoßene Frau des Herkules.

Ueber dem Haupte dieser Weiber sitzt auf einem Stein die Tochter Salmoneus', Tyro.[8])

---

[1]) Vgl. Odyss., XI. 23.

[2]) Pausanias erklärt dies Bild als eine Art Allegorie: der rastlos arbeitende und erwerbende Mann und die Alles verschwendende Frau. Er beweist es mit dem sprichwörtlichen Ausdruck „das Seil des Oknos flechten" (Ὄκνου τὴν θώμιγγα συνάγειν), der von Denjenigen gebraucht wurde, die etwas ohne Nutzen thun. Nicht ganz so deutet Goethe S. 264.

[3]) Also abweichend von Odyss., XI. 576 ff.

[4]) Vgl. Odyss., XI. 321. Ariadne ist von Theseus verlassen; die Darstellung der Phaidra deutet auf die Art ihres Selbstmordes hin.

[5]) Chloris Gattin des Neleus, die Andere aus Orchomenos, Geliebte des Poseidon.

[6]) Diese und Klymene waren nach einander Frauen des Kephalos, Sohn des Deïon, daher ihre in der Stellung ausgedrückte Feindseligkeit. Man vgl. auch Odyss., XI. 321 und 326.

[7]) Tochter des Königs Kreon. Vgl. Odyss., XI. 269.

[8]) Aus dem Geschlecht des Aeolus, dessen Sohn sowol ihr Vater als ihr Gatte Kretheus war.

Zunächst steht Eriphyle,[1]) welche die Fingerspitzen durchs Gewand am Halse hervorzeigt, wobei man in den Falten das berüchtigte Halsband vermuthen kann.

Ueber der Eriphyle ist Elpenor,[2]) in einem geflochtenen Bastkleide, wie es die Schiffer tragen, dann Odysseus, kauernd, der das Schwert über der Grube hält; zu dieser tritt der Wahrsager Teiresias; hinter demselben sitzt Antikleia, die Mutter des Odysseus.

Unter dem Odysseus sitzen Theseus und Peirithoos auf Thronen, auf denen sie durch unsichtbare Macht festgehalten werden.[3]) Theseus hat die Schwerter Beider in Händen. Peirithoos sieht auf die Schwerter.

Sodann sind die Töchter des Pandaros[4]) gemalt, Kameiro und Klytie, mit Blumenkränzen geziert und mit Knöchelchen spielend.

Dann sieht man den Antilochos, der, mit einem Fuß auf einen Stein tretend, Gesicht und Haupt mit beiden Händen hält.[5])

Zunächst steht Agamemnon, der die linke Schulter mit einem Zepter unterstützt, in Händen aber eine Ruthe trägt.

Protesilaos,[6]) sitzend, betrachtet den gleichfalls sitzenden Achilleus. Ueber dem Achilleus steht Patroklos. Alle sind unbärtig, außer Agamemnon.

Höher ist Phokos[7]) gemalt, unmündigen Alters, mit einem

---

[1]) Gemahlin des Amphiaraos, der vor Theben durch ihre Schuld fiel, nachdem sie von Polyneikes bestochen war. Gegenstand verschiedener Tragödien. Man vgl. auch Odyss., XI. 326 ff.

[2]) Uebereinstimmend mit dem Berichte der Odyssee.

[3]) Nach der gewöhnlichen Sage, der aber Polygnot nicht unbedingt folgt, waren sie an ihren Thronen festgewachsen.

[4]) Man vgl. die liebliche Erzählung, wie sie als Waisen von den Göttern erzogen, dann aber der Erde entrissen werden (Odyss., XX. 66 ff.); auch Pausanias giebt dieselbe fast wörtlich wieder.

[5]) Nach Jahn (S. 30) ist Antilochos zu denken, wie er dem Achilles die Botschaft vom Tode des Patroklos bringt (Ilias, XVIII. 18 ff.).

[6]) Anführer der Thessaler vor Troja (Ilias, II. 698), der als der erste der Griechen von einem Dardaner getödtet wurde, als er aus dem Schiffe sprang.

[7]) Phokos, der Sohn des Aiakos, war nach Phokis gewandert und hatte dort die Liebe des Jaseus gewonnen; darauf ward der ins Vaterland heimgekehrte Jüngling durch den Verrath seines Bruders Peleus getödtet. Ihre Freundschaft zu bezeichnen, war Jaseus dargestellt, wie er einen Ring vom Finger des Phokos zog, um ihn zu besehen, einen Ring, welchen Jener ihm einst mit andern Gaben als Liebespfand geschenkt hatte (Jahn, S. 30).

Siegelring an der linken Hand, die er dem Jaseus hinreicht, welcher den Ring betrachtet und ihn abzunehmen im Begriff ist.

Ueber Diesen sitzt Maira[1]) auf einem Stein, die Tochter des Proitos.

Zunächst sitzt Aktaion[2]) und seine Mutter Autonoë, auf einem Hirschfelle. Sie halten ein Hirschkalb. Auch liegt ein Jagdhund bei ihnen.

Kehrst Du nun zu den untern Theilen des Bildes wieder Deine Augen, so siehst Du nach dem Patroklos den Orpheus auf dem Rücken eines Grabmals sitzen. Mit der Linken berührt er die Zither, mit der andern die Zweige einer Weide, an die er sich lehnt. Er ist griechisch gekleidet; weder sein Gewand noch sein Hauptschmuck hat irgend etwas Thrazisches. An der entgegengesetzten Seite des Baums lehnt Promedon,[3]) der nach Einigen die Sänger überhaupt, besonders aber den Orpheus zu hören Freude gehabt.

In diesem Theile des Bildes ist auch Schedios,[4]) der die Phozenser nach Troja führte, nach ihm Pelias, auf einem Throne sitzend, mit grauem Bart und Haupthaar. Dieser betrachtet den Orpheus. Schedios hält einen kleinen Dolch und ist mit Gras bekränzt.

Nächst dem Pelias sitzt Thamyris,[5]) des Augenlichtes beraubt, kümmerlichen Ansehens, mit starkem Haupt- und Barthaar. Vor seinen Füßen liegt die Leyer, mit zerbrochenen Hörnern und zerrissenen Saiten.

Etwas höher sitzt Marsyas,[6]) welcher den Olympos, einen reifenden Knaben, die Flöte behandeln lehrt.

---

[1]) Vermuthlich identisch mit der Homerischen Maira (Odyss., XI. 326), die von Zeus den Lokros gebar, aber von der erzürnten Artemis, in deren Gefolge sie gewesen, mit einem Pfeil getödtet wurde.

[2]) Beide hier beisammen und in der Nähe der Maira als Frevler gegen die Artemis. Am Bekanntesten die Erzählung bei Ovid, Metamorph., III. 155 ff.

[3]) Nach Einigen eine von Polygnot erfundene Person, nach Andern ein wirklicher und eifriger Hörer des Orpheus.

[4]) Vgl. Ilias, II. 517. Das „Gras" (ἄγρωστις) hat man bis jetzt nicht mit Sicherheit gedeutet. Auch warum Pelias, der greise König von Jolkos, als Zuhörer des Orpheus erscheint, ist nicht klar.

[5]) Vgl. Ilias, II. 595 ff.. Es ist der alte thrazische Sänger, der, weil er sich vermaß, mit den Musen zu wetteifern, des Augenlichts und der Gesangeskunst beraubt wurde. Hier bildet er offenbar den Gegensatz zu Orpheus.

[6]) Es läge dem Zusammenhange nach nahe, ihn als Frevler gegen Apollo aufgefaßt zu sehen, doch scheint er nach Pausanias nur als Repräsentant des Flötenspiels dargestellt zu sein.

Wendest Du wieder Deine Augen nach dem obern Theile des Gemäldes, so folgt auf Aktaion der Salaminische Aias; sodann Palamedes und Thersites, mit Würfeln spielend. Der andere Aias sieht zu. Dieser hat das Ansehen eines schiffbrüchigen, mit schäumender Meeresfluth besprengten Mannes.[1])

Etwas höher als Aias steht des Oineus Sohn, Meleager, und scheint Jenen anzusehen. Alle haben Bärte, der einzige Palamedes ist ohne Bart.

Zu unterst auf der Tafel hinter Thamyris sitzt Hektor und hält mit beiden Händen das linke Knie umschlossen, sehr traurig von Ansehen.

Nach Hektor sitzt Memnon,[2]) auf einem Steine, zunächst Sarpedon, welcher sein Gesicht in beide Hände verbirgt. Auf seiner Schulter liegt die eine Hand Memnon's, in dessen Kleid Vögel gewirkt sind. Zunächst bei Memnon steht ein äthiopischer Knabe.

Ueber Sarpedon und Memnon steht Paris, sehr jugendlich abgebildet; er schlägt in die Hände. Durch dieses Zeichen, wie es die Landleute geben, will er Penthesileia[3]) zu sich locken. Diese schaut auf den Paris mit einer Miene, woraus Verachtung und völlige Geringschätzung hervorblickt. Sie ist auf Jungfrauenart geziert. Ein Pantherfell hängt von ihren Schultern.

Ueber ihr tragen zwei Frauen Wasser in zerbrochenen irdenen Gefäßen, eine schön und jung, die andere schon bejahrt. Kein Name ist beigeschrieben; eine gemeinschaftliche Inschrift zeigt jedoch, daß sie nicht eingeweiht waren.[4])

---

[1]) Schon nach Pausanias eine Zusammenstellung von Feinden des Odysseus. Aias, gegen den Jener den Sieg im Kampfe um die Waffen des Achilles davontrug, worüber er ihm noch im Hades grollt (Odyss., XI. 543—564), der erfindungsreiche Palamedes, der ihn durch List genöthigt hatte, nach Troja zu ziehen, und endlich der von ihm mißhandelte Thersites (Ilias, II. 265 ff.). — Daß der Oïleische Aias mit Wellen besprengt ist, deutet auf seinen Tod im Meere hin.

[2]) Der Erste Sohn der Eos, der Andere des Zeus, Göttersöhne, die vor Troja fielen.

[3]) Die von Achill getödtete Amazonenkönigin.

[4]) Die Texte: „εἶναι τῶν οὐ μεμυημένων.“ Man würde ohne diese ausdrückliche Bemerkung, meint Jahn (S. 37), in ihnen Danaiden vermuthen.

Ueber ihnen sieht man Kallisto,[1]) Nomia und Pero; die Erste hat ein Bärenfell zum Teppich und berührt mit den Füßen die Kniee der Zweiten.

Ueber diesen Frauen steigt ein Fels in die Höhe, auf dessen Gipfel Sisyphos den Stein zu wälzen trachtet.[2]) Derselbe Theil des Bildes zeigt auch das große Wassergefäß.[3]) Auf dem Felsen befinden sich ein Alter, ein Knabe und einige Weiber, bei dem Alten ein altes Weib; Andere tragen Wasser, und jene Alte mit dem zerbrochenen Gefäß gießt aus der Scherbe das übrige Wasser wieder in das Faß.

Unter dem Fasse befindet sich Tantalos,[4]) mit allem dem Unheil umgeben, das Homer auf ihn gedichtet hat. Dazu kommt noch die Furcht vor dem niederstürzenden Steine.

---

[1]) Tochter des Lykaon, die in eine Bärin verwandelt wurde. — Nomia — eine arkadische Bergnymphe. — Pero (Odyss., XI. 287 ff.) — die wegen ihrer Schönheit gepriesene Tochter des Neleus.

[2]) Odyss., XI. 593 ff.

[3]) Eine bis jetzt nicht zuverlässig gedeutete Darstellung; auch der griechische Text ist nicht ganz sicher.

[4]) Odyss., XI. 582 ff. Der über ihm schwebende Felsen beruht auf einer von Archilochos erzählten Sage und ist nicht Homerisch.

Polygnot's Kunst überhaupt.

Polygnot, Aglaophon's Sohn, von Thasus, lebte vor der neunzigsten Olympiade, zu einer Zeit, wo die Plastik sich schon beinahe völlig ausgebildet hatte, die Malerei aber ihr nur mühsam nacheiferte.

Den Gemälden fehlte damals fast Alles, was wir jetzt an solchen Kunstwerken vorzüglich schätzen, Richtigkeit der Perspektive, Einheit einer reichen Komposition, Massen von Licht und Schatten, liebliche Abwechselung des Helldunkels, Harmonie des Kolorits. Auch Polygnot befriedigte, so viel sich vermuthen läßt, keine dieser Forderungen; was er besaß, war Würde der Gestalt, Mannichfaltigkeit des Charakters, ja der Mienen, ein Reichthum von Gedanken, Keuschheit in den Motiven und eine glückliche Art, das Ganze, das für die sinnliche Anschauung zu keiner Einheit gelangte, für den Verstand, für die Empfindung durch eine geistreiche, fast dürfte man sagen witzige Zusammenstellung zu verbinden. Diese Vorzüge, wodurch er den ältern Meistern der in unserm Mittelalter auflebenden Kunst, besonders den Florentinischen, verglichen werden kann, verschafften ihm bis zu der Römer Zeiten lebhafte Bewunderer, welches wir um so eher begreifen, als jene Naivetät, mit Zartheit und Strenge verbunden, auch bei uns noch enthusiastische Gönner und Liebhaber findet.

Ferner können wir uns jene Art darzustellen am Besten vergegenwärtigen, wenn wir die Vasengemälde, besonders die des älteren Stils, vor uns nehmen. Hier sind auch nur umrissene Figuren und bedeutende Gestalten in gewissen Verhältnissen zusammengestellt, manchmal in Reihen, manchmal über einander. Von einem Lokal ist gar die Rede nicht; wenn eine Person sitzen soll, wird ein Fels zugegeben; ein viereckter Rahmen bedeutet ein Fenster, eine Reihe Kügelchen die Erde. Stühle, Gefäße, Altäre sind nur Zugaben. Die Pferde ziehen

ohne Geschirr und werden ohne Zaum gelenkt. Kurz, was nicht Gestalt ist, was man nicht zur nothwendigsten Bezeichnung bedurfte, wird übergangen oder höchstens angedeutet.

Sehen wir eine rothe Figur auf schwarzem Grunde, so können wir uns von der monochromatischen Behandlung einen recht guten Begriff machen. Ist die Gestalt genau umrissen und der Inhalt mit wenig Strichen bezeichnet, so darf sie sich nur vom Grund ablösen, um mit einer Art von Wirklichkeit hervorzutreten.

Die Farbe des gebrannten Thons nähert sich der Fleischfarbe und kann mit einigen Schattirungen ihr nahe genug gebracht werden. Schwarze Bärte und Haare, dunkle Säume der Kleider hatten schon auf die Lokalfarbe aufmerksam gemacht, und nun strich Polygnot die Kleider farbig an, besonders gelb; er zierte die Frauen mit einem bunten Kopfputz, unternahm noch andere Darstellungen, die ihn zu Abwechselung der Farbe nöthigten, und so war ein Weg eröffnet, der nach und nach weiter führen sollte.

Was er nun an Gedanken, sowol im Ganzen als Einzelnen, an Gestalt, Bedeutsamkeit der Motive, Mannichfaltigkeit der Charaktere, Absonderung des Ausdrucks, Anmuth des Beiwesens und sonst geleistet haben mag, werden unsere Leser sich schon zum Theil aus dem Vorhergehenden entwickelt haben, wozu wir noch einige Betrachtungen hinzufügen, die sich uns bei Behandlung dieser Gegenstände aufgedrungen.

Noch einiges Allgemeine.

Von der Höhe, auf welche sich in den neuern Zeiten die Malerei geschwungen hat, wieder zurück auf ihre ersten Anfänge zu sehen, sich die schätzbaren Eigenschaften der Stifter dieser Kunst zu vergegenwärtigen und die Meister solcher Werke zu verehren, denen gewisse Darstellungsmittel unbekannt waren, welche doch unsern Schülern schon geläufig sind, dazu gehört schon ein fester Vorsatz, eine ruhige Entäußerung und eine Einsicht in den hohen Werth desjenigen Stils, den man mit Recht den *wesentlichen* genannt hat, weil es ihm mehr um das Wesen der Gegenstände als um ihre Erscheinung zu thun ist.

Indem wir nun bei Behandlung der Polygnotischen Gemälde und manchem deshalb geführten vertraulichen Gespräch

besonders bemerken konnten, daß es den Liebhabern am Schwersten falle, sich die aufgeführten Gruppen nicht perspektivisch hinter einander, sondern plastisch über einander zu denken, so hielten wir eine Darstellung des wechselseitigen Bezuges auf einigen Tafeln für unerläßlich. Und ob wir gleich dieselben nur mit typographischen Mitteln auszuführen im Stande waren, so glauben wir doch einem Jeden, dem es nicht an Einbildungskraft mangelt, besonders aber dem Künstler, der sich mit diesen Gegenständen weiter zu beschäftigen gedenkt, dadurch schon bedeutend vorgearbeitet zu haben.

Ebenso denken wir auch durch unsern Auszug aus dem Pausanias, wobei wir Alles weggelassen, was die Beschreibung des Gemäldes nicht unmittelbar betrifft, die Uebersicht des Ganzen um Vieles erleichtert zu haben. Jedoch würden beide Bemühungen nur ein mageres Interesse bewirken, wenn wir nicht auch dasjenige, was uns wegen sittlicher und poetischer Beziehung der Gruppen unter einander bedeutend geschienen, dem Leser mitzutheilen und die Künstler dadurch zu Bearbeitung des Einzelnen sowol als des Ganzen aufzumuntern gedächten.

Schon aus der bloßen Beschreibung leuchtet hervor, daß Polygnot eine große Mannichfaltigkeit von Zuständen dargestellt; wir finden die verschiedenen Geschlechter und Alter, Stände, Beschäftigungen, gewaltiges Wirken und großes Leiden, Alles, insofern es Heroen und Heroinen ziemt, deren Charakter und Schönheit er wahrscheinlich dadurch auf das Höchste zu steigern vermochte, daß er die Vorstellung der höhern Götter auf diesen Gemälden durchaus vermieden.

Wenn nun auf diese Weise schon eine große und würdige Mannichfaltigkeit in die Augen springt, so sind doch die Bezüge der Gruppen unter einander nicht so leicht aufgefunden. Wir wollen daher die schon oben erwähnte glückliche Art des Künstlers, das Ganze seiner Werke, das für die sinnliche Anschauung zu keiner Einheit gelangen konnte, für den Verstand, für das Gefühl zu verbinden, nach unserer Ueberzeugung vortragen.

Die Gemälde der Lesche überhaupt betrachtet.

Die drei Gemälde machen unter sich ein Ganzes; in dem einen ist die Erfüllung der Ilias und die Auflösung des zehnjährigen Räthsels dargestellt, in dem andern der bedeutendste

Punkt der Rückkehr griechischer Helden; denn muß nicht, sobald Troja erobert ist, die erste Frage sein: Wie wird es Helenen ergehen? In dem dritten schließt sich durch Odysseus und die vor seinem Besuch des Hades umgekommenen Griechen und Trojaner diese große Weltepoche an die heroische Vergangenheit, bis zu den Titanen hin.

Wir freuen uns schon auf die Zeit, wenn durch Bemühung tüchtiger deutscher Künstler alle diese Schatten, die wir jetzt mühsam vor die Einbildungskraft rufen, vor unsern Augen in bedeutenden und schönen Reihen dastehen werden.

Ueber die Eroberung Troja's.

Das erste Gemälde, ob sich gleich in demselben auch manche feine Bezüge der Denkart des Künstlers gemäß aufweisen lassen, kann doch eigentlich unter die historischen gezählt werden. Alles geht unter unsern Augen vor. Epeus reißt die Mauern ein; das unglückbringende Pferd, durch dessen Hilfe er solches bewirkt, ist dabei angedeutet. Polypoites und Akamas folgen dem klugen Anführer Odysseus.

Ueber und neben ihnen erscheinen die Gewaltthätigkeiten gegen Ueberwundene. Dort rächt Neoptolem den Tod seines Vaters; hier vermögen die Atreiden selbst eine heilige Jungfrau nicht zu schützen.

Doch unfern dieser gewaltsamen Ereignisse ist eine Verschonte zu sehen. Laodike, es sei nun als Geliebte des Akamas oder als Schwiegertochter des Antenor, steht ruhig unter so vielen Gräueln. Vielleicht ist das Kind auf dem Schooße der alten Frauen ihr Sohn, den sie von Akamas empfing. Auch liegt ein trostloses Mädchen, Medusa, an dem Fuße des dabei stehenden Beckens.

Unter und neben dieser Gruppe sieht man gehäufte Todte liegen, dort Jünglinge, hier Greise. Die feinern Bezüge, warum gerade die Benannten gewählt worden, entdeckt uns künftig der Alterthumsforscher.

Nach diesen stummen Trauerscenen wendet sich das Gemälde zum Schluß; man beginnt die Leichname zu begraben; der Verräther Sinon erzeigt den Abgeschiedenen diesen Liebesdienst, und zu völliger Befriedigung des Zartgefühls entweicht der gastfreie Antenor, verschont, mit den Seinigen.

Ueber die Verherrlichung der Helena.

Haben wir das erste Gemälde mit Pausanias von der Rechten zur Linken betrachtet, so gehen wir dieses lieber von der Linken zur Rechten durch. Hier ist von keiner Gewaltthätigkeit die Rede mehr. Der weise Nestor, noch in seinem höchsten Alter als Pferdebändiger angedeutet, ist am Ufer als Vorsteher einer mit Vorsicht vorzunehmenden Einschiffung gestellt; neben ihm, in drei Stockwerken über einander gehäuft, gefangene Trojanische Frauen, ihren Zustand mehr oder weniger bejammernd — nicht mehr, wie sonst, ausgetheilt in Familien, der Mutter, dem Vater, dem Bruder, dem Gatten an der Seite, sondern zusammengerafft, gleich einer Heerde in die Enge getrieben, als Masse behandelt, wie wir vorhin die männlichen Todten gesehen.

Aber nicht schwache Frauen allein finden wir in dem erniedrigenden Zustande der Gefangenschaft; auch Männer sieht man, meist schwer verwundet, unfähig zu widerstehen.

Und alle diese geistigen und körperlichen Schmerzen, um wessentwillen werden sie erduldet? Um eines Weibes willen, des Sinnbildes der höchsten Schönheit.

Hier sitzt sie, wieder als Königin, bedient und umstanden von ihren Mägden, bewundert von einem ehemaligen Liebhaber und Freier und ehrfurchtsvoll durch einen Herold begrüßt.

Dieser letzte merkwürdige Zug deutet auf eine frühere Jugend zurück, und wir werden sogleich auf eine benachbarte Gruppe gewiesen. Hinter Helenen steht Aithra, Theseus' Mutter, die schon um ihrentwillen seit langen Jahren in der Gefangenschaft schmachtet und sich nunmehr wieder als Gefangene unter den Gefangenen findet. Ihr Enkel Demophon scheint neben ihr auf ihre Befreiung zu sinnen.

Wenn nun, wie die Fabel erzählt, Agamemnon, der unumschränkte Heerführer der Griechen, ohne Helenens Beistimmung die Aithra loszugeben nicht geneigt ist, so erscheint Jene im höchsten Glanze, da sie mitten unter der Masse von Gefangenen als eine Fürstin ruht, von der es abhängt, zu binden oder zu lösen. Alles, was gegen sie verbrochen wurde, hat die traurigsten Folgen; was sie verbrach, wird durch ihre Gegenwart ausgelöscht.

Von Jugend auf ein Gegenstand der Verehrung und Be-

gierde, erregt sie die heftigsten Leidenschaften einer heroischen Welt, legt ihren Freiern eine ewige Dienstbarkeit auf, wird geraubt, geheirathet, entführt und wieder erworben. Sie entzückt, indem sie Verderben bringt, das Alter wie die Jugend, entwaffnet den rachgierigen Gemahl; und vorher das Ziel eines verderblichen Krieges, erscheint sie nunmehr als der schönste Zweck des Sieges, und erst über Haufen von Todten und Gefangenen erhaben, thront sie auf dem Gipfel ihrer Wirkung. Alles ist vergeben und vergessen; denn sie ist wieder da. Der Lebendige sieht die Lebendige wieder und erfreut sich in ihr des höchsten irdischen Gutes, des Anblicks einer vollkommenen Gestalt.

Und so scheint Welt und Nachwelt mit dem Idäischen Schäfer einzustimmen, der Macht und Gold und Weisheit neben der Schönheit gering achtete.

Mit großem Verstand hat Polygnot hiernächst Briseïs, die zweite Helena, die nach ihr das größte Unheil über die Griechen gebracht, nicht ferne hingestellt, gewiß mit unschätzbarer Abstufung der Schönheit.

Und so wird denn auch der Moment dieser Darstellung am Rande des Bildes bezeichnet, indem des Menelaos Feldwohnung niedergelegt und sein Schiff zur Abfahrt bereitet wird.

Zum Schlusse sei uns noch eine Bemerkung erlaubt. Außerordentliche Menschen als große Naturerscheinungen bleiben dem Patriotismus eines jeden Volks immer heilig. Ob solche Phänomene genutzt oder geschadet, kommt nicht in Betracht. Jeder wackere Schwede verehrt Karl XII., den schädlichsten seiner Könige. So scheint auch den Griechen das Andenken seiner Helena entzückt zu haben. Und wenn gleich hie und da ein billiger Unwille über das Unsittliche ihres Wandels entgegengesetzte Fabeln erdichtete, sie von ihrem Gemahl übel behandeln, sie sogar den Tod verworfener Verbrecher leiden ließ, so finden wir sie doch schon im Homer als behagliche Hausfrau wieder; ein Dichter, Stesichoros, wird mit Blindheit gestraft, weil er sie unwürdig dargestellt; und so verdiente nach vieljähriger Kontrovers Euripides gewiß den Dank aller Griechen, wenn er sie als gerechtfertigt, ja sogar als völlig unschuldig darstellte und so die unerläßliche Forderung des gebildeten Menschen, Schönheit und Sittlichkeit im Einklange zu sehen, befriedigte.

Ueber den Besuch des Odysseus in der Unterwelt.

Wenn in dem ersten Bilde das Historische, im zweiten das Symbolische vorwaltete, so kommt uns im dritten, ohne daß wir jene beiden Eigenschaften vermissen, ein hoher poetischer Sinn entgegen, der, weitumfassend, tiefeingreifend, sich anmaßungslos mit unschuldigem Bewußtsein und heiterer, naiver Bequemlichkeit darzustellen weiß.

Dieses Bild, das gleichfalls aus drei Stockwerken über einander besteht, beschreiben wir nunmehr, den Pausanias auf einige Zeit vergessend, nach unsern eigenen Einsichten.

Oben, fast gegen die Mitte des Bildes, erblicken wir Odysseus als den frommen, nur um sein Schicksal bekümmerten Besucher des Hades. Er hat das Schwert gezogen, aber nicht zur Gewaltthat gegen die unterirdischen Mächte, sondern die Erstlinge des blutigen Opfers dem Teiresias zu bewahren, der gegen ihm über steht, indeß die Mutter Antikleia, ihren Sohn noch nicht gewahrend, weiter zurücksitzt.

Hinter Odysseus stehen seine Gefährten; Elpenor, der kaum verstorbene, noch nicht begrabene, zunächst; entfernter Perimedes und Eurylochos, schwarze Widder zum Opfer bringend.

Gelingt nun diesem klugen Helden sein Besuch, so ist frevelhaften Stürmern der Unterwelt früher ihre Unternehmung übel gerathen. Unter ihm sieht man Theseus und Peirithoos, mit Betrachtung ihrer Schwerter beschäftigt, die ihnen als irdische Waffen im Kampfe mit dem Geisterreich wenig gefruchtet. Sie sitzen, auf goldene Throne gebannt, zur Strafe ihres Uebermuths.

An ihrer Seite, unter jenen ehrwürdigen Alten, sieht man völlig unähnliche Nachbarinnen, Kameiro und Klytie, die zur Unterwelt allzu früh entführten anmuthigen Töchter des Pandaros, bekränzt, den unschuldigsten Zeitvertreib, das Kinderspiel der Knöchelchen, gleichsam ewig fortsetzend.

An der andern Seite des Theseus und Peirithoos befindet sich eine ernstere Gesellschaft; unglückliche Gattinnen, theils durch eigene Leidenschaft, theils durch fremde beschädigt, Eriphyle, Tyro, Phaidra und Ariadne, die Erste und Dritte sonderbar bezeichnet.

Unter ihnen Chloris und Thyia, zärtliche Freundinnen, eine der andern im Schooße liegend. Sodann Prokris und

Klymene, Nebenbuhlerinnen; Diese wendet von Jener sich weg. Etwas entfernt, für sich allein, steht Megara, die erste, würdige, aber leider in ihren Kindern unglückliche, verstoßene Gattin des Herkules.

Hat nun vielleicht der Künstler dadurch, daß er den Odysseus und seine Gefährten in die obere Reihe gesetzt, die höhere Region des Hades bezeichnen wollen? Da Odysseus nach Homerischer Dichtung keineswegs in die Unterwelt hinabsteigt, sondern sich nur an sie heran wagt, so ist wol nicht ohne Absicht der Acheron und jener den abgeschiedenen Seelen eigentlich bestimmte Eingang zum Schattenreiche unten an der Seite vorgestellt.

In dem Schiffe befindet sich Charon, neben ihm zwei junge Personen, weder durch sich noch durch ihre Verwandtschaft berühmt, über welche wir folgende Muthmaßungen hegen.

Tellis scheinet dem Alterthum als ein gegen seine Eltern frommes Kind bekannt gewesen zu sein, indem außerhalb des Schiffes unter ihm wahrscheinlich auf einer vorgestellten Landzunge, ein unfrommer Sohn von seinem eignen Vater gequält wird.

Kleoboia trägt das heilige Kistchen, ein Zeichen der Verehrung gegen die Geheimnisse, mit sich, und unter ihr außer dem Schiffe wird zum deutlichen Gegensatz ein Frevler gepeinigt.

Ueber dem Charon sehen wir ein Schreckbild, den Dämon Eurynomos, und in derselben Gegend den zum Schatten verschwindenden Tityos. Diesen Letzten würden wir den Künstlern rathen noch etwas weiter herunterzusetzen, als in unserer Tafel geschehen, damit dem Odysseus und seinen Gefährten der Rücken frei gehalten werde.

Warum Auge und Iphimedeia zunächst am Schiffe stehen, wagen wir nicht zu erklären; desto mehr finden wir bei der sonderbaren Gruppe zu bemerken, wo eine Eselin die Arbeit des beschäftigten Seildrehers aufzehrt.

Die Alten scheinen, und zwar mit Recht, ein fruchtloses Bemühen als die größte Pein betrachtet zu haben. Der immer zurückstürzende Stein des Sisyphos, die fliehenden Früchte des Tantalos, das Wassertragen in zerbrechenden Gefäßen, Alles deutet auf unerreichte Zwecke. Hier ist nicht etwan eine dem Verbrechen angemessene Wiedervergeltung oder spezifische Strafe; nein, die Unglücklichen werden sämmtlich mit dem schrecklichsten der menschlichen Schicksale belegt, den Zweck eines ernsten, anhaltenden Bestrebens vereitelt zu sehen.

Was nun dort als Strafe gewaltsamer Titanen und sonstiger Schuldigen gedacht wird, ist hier durch Oknos und seine Eselin als ein Schicksal, ein Zustand auf das Naivste dargestellt. Er flicht eben von Natur, wie sie von Natur frißt; er könnte lieber aufhören zu flechten; aber was alsdann sonst beginnen? Er flicht lieber, um zu flechten, und das Schilf, das sich auch ungeflochten hätte verzehren lassen, wird nun geflochten gespeist. Vielleicht schmeckt es so, vielleicht nährt es besser. Dieser Oknos, könnte man sagen, hat auf diese Weise doch eine Art von Unterhaltung mit seiner Eselin!

Doch indem wir unsern Lesern die weitere Entwicklung dieses profunden Symbols überlassen, bemerken wir nur, daß der Grieche, der gleich ins Leben zurücksah, darin den Zustand eines fleißigen Mannes, dem eine verschwenderische Frau zugesellt ist, zu finden glaubte.

Haben wir nun diese Seite des Bildes vollendet, wo wir fast nur frühere heroische Gestalten erblickten, so treffen wir bei fernerem Fortblick auf Gegenstände, die zu Odysseus einen nähern Bezug haben. Wir finden hier die Freunde des Odysseus, Antilochos, Agamemnon, Protesilaos, Achilleus und Patroklos. Sie dürfen sich nur in den freien Raum, der über ihnen gelassen ist, erheben, und sie befinden sich mit Odysseus auf einer Linie.

Weiterhin sehen wir des Odysseus Gegner versammelt, die beiden Aianten nebst Palamedes, dem Edelsten der Griechen, der sein erfundenes Würfelspiel mit dem sonst so verschmähten Thersites zu üben beschäftigt ist.

In der Höhe zwischen beiden, sich der Gesinnung nach widerstrebenden, durch einen Zwischenraum abgesonderten Gruppen der Griechen finden sich Liebende versammelt: Phokos und Jaseus, mit einem Ringe, dem zartesten Zeichen der Freundschaft, beschäftigt; Aktaion und seine Mutter, mit gleicher Lust am Waidwerke theilnehmend; Maira, einsam zwischen Beiden, könnte räthselhaft bleiben, wenn ihr nicht eine herzliche Neigung gegen ihren Vater diesen Platz unter den anmuthig und naiv Liebenden verschaffte.

Man wende nun seinen Blick nach dem untern Theile des Bildes! Dort findet man die Dichterwelt vortrefflich geschildert beisammen. Orpheus als treuer Gatte ruht auf dem Grabe seiner zweimal Verlornen; als berühmtester Dichter hat er seine Hörer bei sich, Schedios und Pelias, deren Bezeichnung

sowie das Recht, in dieser Gesellschaft zu sein, noch zu erklären wäre. Thamyris, das schönste Talent, in dem traurigsten Zustande der verwelkenden Abnahme. Gleich dabei Lehrer und Schüler, Marsyas und Olympos, auf ein frisches Leben und künftige Zeiten deutend.

Befanden sich nun über dieser Dichterwelt die abgeschiedenen Griechen, so sind neben ihnen als wie in einem Winkel die armen Trojaner vorgestellt, Hektor, sein Schicksal immerfort betrauernd, Memnon und Sarpedon.

Aber um diesen düstern Winkel zu erheitern, hat der Künstler den lüsternen, weiberschätzenden Knaben Paris in ewiger Jugend dargestellt. Noch als roher Waldbewohner, doch seiner Macht über Frauen sich bewußt, schlägt er in die Hände, um, das Gegenzeichen erwartend, irgend einer horchenden Schönen anzudeuten, wo er zu finden sei.

Aber Penthesileia, die Heldin, im kriegerischen Schmuck, steht vor ihm, ihre Geberden und Mienen zeigen sich abstoßend und verachtend, und so wäre denn auch der peinliche Zustand eines anmaßlichen Weiberbesiegers, der endlich von einer hochherzigen Frau verschmäht wird, im Hades verewigt.

Warum übrigens Meleager und ferner Kallisto, Pero, Nomia in der höhern Region einen Platz einnehmen, sei künftigen Auslegern anheimgestellt.

Wir betrachten nur noch am Schlusse des Bildes jene Gesellschaft vergeblich Bemühter, die uns eigentlich den Ort zu erkennen giebt, wo wir uns befinden. Sisyphos, Tantalos, Unbenannte, welche sich in die höhern Geheimnisse einweihen zu lassen verabsäumt, zeigen sich hier. Konnten wir noch über Oknos lächeln, so sind nun die Motive ähnlicher Darstellungen ins Tragische gesteigert. An beiden Enden des Hades finden wir vergeblich Bemühte und innerhalb solcher trostlosen Zustände Heroen und Heroinen zusammengedrängt und eingeschlossen.

Bei den Todten ist Alles ewig. Der Zustand, in welchem der Mensch zuletzt den Erdbewohnern erschien, fixirt sich für alle Zukunft. Alt oder jung, schön oder entstellt, glücklich oder unglücklich, schwebt er immer unserer Einbildungskraft auf der grauen Tafel des Hades vor.

Nachtrag.

Indem die Künstler immer mehr Trieb zeigen, sich dem Alterthume zu nähern, so wird es Pflicht, ihnen zweckmäßig vorzuarbeiten, damit eine höchst lobenswerthe Absicht rascher gefördert werde. Wir wünschen, daß man dasjenige, was wir an den Gemälden der Lesche zu leisten gesucht, als eine Probe dessen, was wir künftig weiter fortzuführen gedenken, günstig aufnehme.

Pausanias ist ein für den heitern Künstlersinn beinahe unzugänglicher Schriftsteller; man muß ihn recht kennen, wenn man ihn genießen und nützen soll. Gegen ihn als Beobachter überhaupt, als Bemerker insbesondere, als Erklärer und Schriftsteller ist gar viel einzuwenden; dazu kommt noch ein an vielen Stellen verdorbener Text, wodurch sein Werk noch trüber vor unsern Augen erscheint; daher wäre zu wünschen, daß Freunde des Alterthums und der Kunst sich vereinigten, diese Decke wegzuziehen und besonders Alles, was den Künstler zunächst interessirt, vorerst ins Klare zu stellen.

Man kann dem Gelehrten nicht zumuthen, daß er die reiche Ernte, zu der ihn die Fruchtbarkeit seines weiten Feldes und seine eigene Thätigkeit berechtigt, selbst auseinandersondere; er hat zu viel Rücksichten zu nehmen, als daß er eine der andern völlig aufopfern könnte; und so ergeht es ihm gewöhnlich, wie es dem Pausanias erging, daß ein Kunstwerk oder sonst ein Gegenstand ihn mehr an sein Wissen erinnert, als daß es ihn aufforderte, sich des großen Umfangs seiner Kenntnisse zu Gunsten dieses besondern Falles zu entäußern. Deshalb möchte der Kunstfreund wol ein verdienstliches Werk unternehmen, wenn er sich zwischen dem Gelehrten und Künstler in die Mitte stellte und aus den Schätzen des Ersten für die Bedürfnisse des Andern auszuwählen verstünde.

Die Kunst überhaupt, besonders aber die deutsche, steht auf dem bedeutenden Punkte, daß sich Künstler und Liebhaber dem wahren Sinne des Alterthums mit starken Schritten genähert. Man vergleiche die Riepenhausischen Blätter mit Versuchen des sonst so verdienten Grafen Caylus, und man wird mit Vergnügen einen ungeheuern Abstand gewahr werden.

Fahren unsere Künstler nun fort, die Restauration verlorner Kunstwerke nach Beschreibungen zu unternehmen, so läßt

sich gar nicht absehen, wie weit sie solches führen werde. Sie sind genöthigt, aus sich selbst, aus ihrer Zeit und Umgebung herauszugehen und, indem sie sich eine Aufgabe vergegenwärtigen, zugleich die Frage aufzuwerfen, wie eine entfernte Vorzeit sie gelöst haben würde. Sie werden auf die einfach-hohen und profund-naiven Gegenstände aufmerksam und fühlen sich gedrungen, Bedeutung und Form im höchsten Sinne zu kultiviren.

Betrachtet man nun den Weg, welchen die Alterthumskunde schon seit geraumer Zeit einschlägt, so bemerkt man, daß auch sie dem wünschenswerthen Ziele nachstrebt, die Vorzeit überhaupt, besonders aber die Kunst der Vorzeit, zur Anschauung zu bringen.

Setzt sich nun zugleich die Manier, blos durch Umrisse eine geistreiche Komposition auszudrücken und ganze epische und dramatische Folgen darzustellen, beim Publikum in Gunst, so werden die höheren Kunstzwecke gewiß mehr gefördert als durch die endlose Qual, womit Künstler oft unglücklich erfundene Bilder auszuführen Jahre lang bemüht sind. Das, was ein glücklicher Gedanke sei, wird mehr offenbar werden, und eine vollendete Ausführung wird ihm alsdann den eigentlichen Kunstwerth zu allgemeinem Behagen geben können.

Um zu diesem schönen Zweck das Mögliche beizutragen, werden wir unsere künftigen Aufgaben dahin lenken und indessen durch successive Bearbeitung des Pausanias und Plinius, besonders auch der Philostrate, die Künstler zu fördern suchen.

Auch würde die Vergleichung der Homerischen, Virgilischen und Polygnotischen Höllenfahrten dereinst, wenn die letztere vor den Augen des Publikums aufgestellt sein wird, erfreuliche Gelegenheit geben, Poesie und bildende Kunst als verwandt und getrennt zu beobachten und zu beurtheilen.

Auf ähnliche Weise wird sich eine Vorstellung der Eroberung von Troja, wie sie auf einer antiken Vase vorkommt, mit der Polygnotischen Behandlung vergleichen und dergestalt benutzen lassen.

Wir hatten eine Zeichnung des Vasengemäldes neben den Riepenhausischen Blättern aufgestellt. Hier ist nichts, das mit der Polygnotischen, von uns oben entwickelten Darstellungsweise übereinstimmte; Alles scheint mehr ins Kurze zusammengezogen, Thaten und Handlungen werden mit voller Wirklichkeit neben einander aufgezählt, woraus sich, wie uns dünkt, ohne die

übrigen, von Geschmack, von Anordnung u. s. w. hergenommenen Gründe in Anschlag zu bringen, schon mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine jüngere Entstehung schließen läßt.

Wir wünschen, diese Abbildung gedachten Vasengemäldes künftig der Riepenhausischen Arbeit beigefügt zu sehen. Denn obgleich, so viel wir wissen, Herr Tischbein solches bereits in Kupfer stechen lassen, so ist es doch immer noch viel zu wenig bekannt.

Philostrat's Gemälde

und

Antik und Modern.

Vorbemerkung des Herausgebers.

In den Arbeiten über Philostrat's Gemälde liegt ein zweiter Versuch Goethe's vor, sich an der Beurtheilung von antiken Kunstwerken zu üben, die nur in der Beschreibung vorhanden sind; indessen war die Aufgabe insofern von der bei Polygnot vorliegenden verschieden, als über die einstige Existenz der Bilder des Letzteren niemals ein Zweifel erhoben worden ist, die Darstellung der Philostrate aber von Vielen nur als die rhetorische Uebung eines Sophisten angesehen wird. Gleichwol hat sich Goethe viele Jahre mit dem Gegenstande beschäftigt, — nicht in der Absicht, jene kritische Kontroverse zu lösen, die zu jener Zeit kaum ernstlich aufgestellt war; es interessirte ihn vielmehr, die einzelnen Bilder nach jener Beschreibung zu rekonstruiren. Seine vieljährige Beschäftigung erwähnt er übrigens nicht nur in einem Briefe an Sulpiz Boisserée (1. Mai 1818), sondern auch in dem kleinen Aufsatze „Letzte Kunstausstellung von 1805" bemerkt er noch besonders, er habe mit Meyer die Philostratischen Gemälde studirt, um sich durch dieselben zur Beurtheilung der eingelieferten Arbeiten recht vorzubereiten. Die beiden Aufsätze erschienen indessen erst 1818 in „Ueber Kunst und Alterthum" (II. 1. 27 ff. und II. 1. 145 ff.) und wurden 1830 in die Ausgabe letzter Hand von Goethe's Werken aufgenommen. Das „Nachträgliche" war zwar auch schon zum Theil (S. 334, Z. 11 bis Schluß) 1820 in „Ueber Kunst und Alterthum" (II. 3. 159 ff.) veröffentlicht;*) aber auffallender-

*) Mit folgenden einleitenden Worten Goethe's:

„Unsere Darstellung Philostratischer Gemälde, obschon von Kunstfreunden theilnehmend aufgenommen, waren wir fortzusetzen bis jetzt gehindert. Damit jedoch jener Faden nicht abreiße, bringen wir Einiges in demselben Sinne zu eben dem Zwecke hiermit an den Tag. Möge es da oder dort in das Leben der Kunst eingreifen!"

weise blieb dies Bruchstück von der Aufnahme in den vierten Band der Nachgelassenen Werke, wo der übrige erste Theil des „Nachträglichen" (S. 330—334) zuerst (1832) im Druck erschien, ausgeschlossen und wurde erst 1837 in der Quart-Ausgabe (II. 1) und dann auch 1842 noch im sechzehnten Band der Nachgelassenen Werke nachgetragen.*)

Der ältere Philostrat, aus einer Familie in Lemnos stammend, lebte, wie auch sein Vater, der wie er Sophist war, in Athen, später in Rom, wo ihn Julia Domna, die Gemahlin des Kaisers Septimius Severus, und später der Kaiser Caracalla selbst begünstigten. Sein Leben läßt sich bis in die Zeit des Kaisers Philippus Arabs (244 n. Chr.) verfolgen. Der jüngere Philostrat, Enkel des Vorigen als Sohn der Tochter Desselben und des Nervianus, hat in Athen, Rom und Lemnos gelebt. Unter den verschiedenen Schriften, die Beide verfaßt haben und die zum Theil noch erhalten sind, gehen uns hier nur die „Εἰκόνες" (Imagines) an. Dies ist der Titel der Beschreibung einer Reihe von Gemälden, welche in einer Villa bei Neapel entweder wirklich vorhanden waren oder vom Verfasser wenigstens als vorhanden angenommen wurden. Die Schrift war ursprünglich nur in zwei Bücher eingetheilt, später erst theilte man sie in vier Bücher. Die Εἰκόνες des jüngeren Philostrat, die nicht vollständig erhalten sind, folgen in der Art der Behandlung ganz der Methode des älteren Vorbilds.

In früheren Zeiten nun hatte man die Bilderbeschreibungen der Philostrate einfach als Beschreibungen wirklich vorhanden gewesener Bilder angesehen und in diesem Sinne beurtheilt. Graf Caylus, der aus seinen Streitigkeiten mit Lessing und auch sonst bekannte Ch. A. Klotz und Ch. L. von Hagedorn werden als die Ersten genannt, die Zweifel an der wirklichen Existenz der beschriebenen Bilder aussprachen. Eine eingehende Prüfung des Einzelnen beginnt eigentlich erst in einer Abhandlung von Torkillus Baden (1792) und durch Chr. G. Heyne (Philostr. imaginum illustratio. P. I—VIII. 1796—1799); aber das Endresultat besteht noch immer darin, daß die Bilder als dereinst vorhanden angenommen werden; dagegen wird konstatirt, die Philostrate hätten die Beschreibung durch mancherlei rhe-

*) Der Abschnitt „Cephalus und Prokris" (S. 330 u. 331) findet sich auch als Beilage eines Briefes an Zelter vom 9. Nov. 1830 in dem 1834 erschienenen sechsten Theil des Goethe-Zelter'schen Briefwechsels.

torische Zuthaten entstellt. An Heyne bildete sich Goethe, ohne indessen auf die Entscheidung der archäologisch wichtigen Frage einen besondern Werth zu legen.

Er verfuhr nämlich auf eine ganz besondere Weise. Die von den Philostraten gegebene Reihenfolge verwerfend, ordnete er die beschriebenen Gemälde zu einer Anzahl von Gruppen, in denen das dem Stoffe nach Gleichartige möglichst zusammengestellt wurde. Nachdem dies einmal geschehen war, glaubte er sich auch an den Text nicht allzu ängstlich binden zu dürfen. Frei konstruirte er bisweilen die Bilder, wie er sie sich wünschte, und obgleich er von Philologen wie F. G. Hand, der seit 1810 Professor am Gymnasium zu Weimar war, und von Riemer in allen schwierigen Fragen unterstützt wurde, ging er doch mit dem Texte beliebig um; er setzte zu, ließ weg und veränderte nach seinem Bedürfniß, wenn auch mit einer gewissen Maßhaltung. Sehr richtig sagt deshalb S. Boisserée in seinem Briefe vom 3. Juli 1819, als er die zwei ersten Aufsätze Goethe's gelesen hatte: „Es war eigentlich ein günstiger Umstand, daß die sonst so sehr bindende Anschauung der Gegenstände hier nicht eintreten konnte, und Sie haben diese Freiheit meisterlich benutzt, weshalb ich auch nicht zu irren glaube, wenn ich denke, daß viele Ihrer Schilderungen eben als solche weit besser sein dürften, als die muthmaßlichen Gemälde selbst gewesen."

In dem nächsten bedeutenden Werke über die Philostrate, in der 1825 erschienenen großen Ausgabe der Εἰκόνες von Jacobs und Welcker, scheint es fast, als wenn die beiden Herausgeber zu verschiedenen Resultaten kommen, indem Jacobs sich gegen, Welcker für die Aechtheit ausspricht. Ganz entschieden indessen geschieht das Erstere von F. A. Passow (Zeitschrift für Alterthumswissenschaft, 1836, Nr. 71—73), während der fleißige Uebersetzer der Philostrate A. F. Lindau (1832) sich noch nicht mit Sicherheit hatte erklären mögen. In neuerer Zeit hat von bedeutenderen Kritikern sich O. Jahn gegen die Aechtheit wenigstens einiger Gemälde ausgesprochen, während K. Friedrichs (Die Philostratischen Bilder. Ein Beitrag zur Charakteristik der alten Kunst. 1860) Alles für rhetorisches Machwerk erklärt. Gegen ihn ist wiederum aufgetreten H. Brunn (Die Philostratischen Gemälde, gegen K. Friedrichs vertheidigt — im vierten Supplementbande der Jahrbücher für Philologie und Pädagogik, S. 171—306), was abermals eine Replik von Friedrichs (im fünften Supplementband der Jahrbücher, S. 133—181) nach sich zog. Ein Versuch, beide Ansichten mit einander zu vermitteln, ist dann endlich von F. Matz in

der Schrift „De Philostratorum in describendis imaginibus fide“ 1867 gemacht worden.

Einen bestimmten Standpunkt innerhalb dieser streitenden Ansichten einzunehmen, ist an dieser Stelle, wo es sich lediglich um das Verständniß der Arbeit Goethe's handelt, nicht nothwendig; auch würde es nur durch Herbeiziehung sehr umfangreichen Materials und tiefeingehende philologische und archäologische Studien möglich sein, ihn zu gewinnen. Demnach ist denn auch die vorangehende, keineswegs vollständige Aufzählung diesem Gebiete angehöriger Schriften blos deshalb geschehen, weil ihre Verfasser sich gelegentlich noch auf Goethe's Auffassung einzelner Dinge beziehen und es daher auch in den Anmerkungen bisweilen wieder geboten war, jene Schriften zu citiren.

Philostrat's Gemälde.

Was uns von Poesie und Prosa aus den besten griechischen Tagen übrig geblieben, giebt uns die Ueberzeugung, daß Alles, was jene hochbegabte Nation in Worte verfaßt, um es mündlich oder schriftlich zu überliefern, aus unmittelbarem Anschauen der äußern und innern Welt hervorgegangen sei. Ihre älteste Mythologie personifizirt die wichtigsten Ereignisse des Himmels und der Erde, individualisirt das allgemeinste Menschenschicksal, die unvermeidlichen Thaten und unausweichlichen Duldungen eines immer sich erneuenden seltsamen Geschlechts. Poesie und bildende Kunst finden hier das freiste Feld, wo eine der andern immer neue Vortheile zuweist, indem beide in ewigem Wettstreit sich zu befehden scheinen.

Die bildende Kunst ergreift die alten Fabeln und bedient sich ihrer zu den nächsten Zwecken; sie reizt das Auge, um es zu befriedigen, sie fordert den Geist auf, um ihn zu kräftigen, und bald kann der Poet dem Ohr nichts mehr überliefern, was der Bildkünstler nicht schon dem Auge gebracht hätte. Und so steigern sich wechselsweise Einbildungskraft und Wirklichkeit, bis sie endlich das höchste Ziel erreichen — sie kommen der Religion zu Hilfe und stellen den Gott, dessen Wink die Himmel erschüttert,*) der anbetenden Menschheit vor Augen.

In diesem Sinn haben alle neueren Kunstfreunde, die auf dem Wege, den uns Winckelmann vorzeichnete, treulich verharrten, die alten Beschreibungen verlorener Kunstwerke mit übriggebliebenen Nachbildungen und Nachahmungen derselben immer gern verglichen und sich dem geistreichen Geschäft ergeben,

*) Zeus, mit Hindeutung auf die berühmte Statue des Phidias.

völlig Verlorenes im Sinne der Alten wiederherzustellen, welches schwieriger oder leichter sein mag, als der neue Zeitsinn von jenem abweicht oder ihm sich nähert.

So haben denn auch die Weimarischen Kunstfreunde, früherer Bemühungen um Polygnot's Gemälde*) nicht zu gedenken, sich an der Philostrate Schilderungen vielfach geübt und würden eine Folge derselben mit Kupfern herausgegeben haben, wenn die Schicksale der Welt und der Kunst das Unternehmen nur einigermaßen begünstigt hätten; doch jene waren zu rauh und diese zu weich, und so mußte das frohe Große und das heitere Gute leider zurückstehen.

Damit nun aber nicht Alles verloren gehe, werden die Vorarbeiten mitgetheilt, wie wir sie schon seit mehreren Jahren zu eigener Belehrung eingeleitet. Zuerst also wird vorausgesetzt, daß die Gemäldegalerie wirklich existirt habe und daß man den Redner loben müsse wegen des zeitgemäßen Gedankens, sie in Gegenwart von wohlgebildeten Jünglingen und hoffnungsvollen Knaben auszulegen und zugleich einen angenehmen und nützlichen Unterricht zu ertheilen. An historisch-politischen Gegenständen seine Kunst zu üben, war schon längst dem Sophisten untersagt; moralische Probleme waren bis zum Ueberdruß durchgearbeitet und erschöpft; nun blieb das Gebiet der Kunst noch übrig, wohin man sich mit seinen Schülern flüchtete, um an gegebenen harmlosen Darstellungen seine Fertigkeiten zu zeigen und zu entwickeln.

Hieraus entsteht aber für uns die große Schwierigkeit, zu sondern, was jene heitere Gesellschaft wirklich angeschaut und was wol rednerische Zuthat sein möchte. Hiezu sind uns in der neuern Zeit sehr viele Mittel gegeben. Herkulanische, Pompejische und andere neuentdeckte Gemälde, besonders auch Mosaiken, machen es möglich, Geist und Einbildungskraft in jene Kunstepoche zu erheben.

Erfreulich, ja verdienstlich ist diese Bemühung, da neuere Künstler in diesem Sinne wenig arbeiteten. Aus den Werken der Byzantiner und der ersten Florentinischen Künstler ließen sich Beispiele anführen, daß sie auf eigenem Wege nach ähnlichen Zwecken gestrebt, die man jedoch nach und nach aus den Augen verloren. Nun aber zeigt Julius Roman allein in

*) Die Aufsätze, auf die hier hingewiesen wird, standen zuerst in dem Jahrgang 1805 der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung.

seinen Werken deutlich, daß er die Philostrate gelesen, weshalb auch von seinen Bildern manches angeführt und eingeschaltet wird. Jüngere talentvolle Künstler der neueren Zeit, die sich mit diesem Sinne vertraut machten, trügen zu Wiederherstellung der Kunst ins kraftvolle anmuthige Leben, worin sie ganz allein gedeihen kann, gewiß sehr Vieles bei.

Aber nicht allein die Schwierigkeit, aus rednerischen Ueberlieferungen sich das eigentlich Dargestellte rein zu entwickeln, hat eine glückliche Wirkung der Philostratischen Gemälde gehindert; ebenso schlimm, ja noch schlimmer ist die Verworrenheit, in welcher diese Bilder hinter einander aufgeführt werden. Braucht man dort schon angestrengte Aufmerksamkeit, so wird man hier ganz verwirrt. Deswegen war unsere erste Sorgfalt, die Bilder zu sondern, alsdann unter Rubriken zu theilen, wenngleich nicht mit der größten Strenge. Und so bringen wir nach und nach zum Vortrag:

I. Hochheroischen, tragischen Inhalts, zielen meist auf Tod und Verderben heldenmüthiger Männer und Frauen. Hieran schließt sich, damit die Welt nicht entvölkert werde: II. Liebesannäherung und Bewerbung, deren Gelingen und Mißlingen. Daraus erfolgt: III. Geburt und Erziehung. Sodann tritt uns IV. Herkules kräftig entgegen, welcher ein besonderes Kapitel füllt. Die Alten behaupten ohnedies, daß die Poesie von diesem Helden ausgegangen sei. „Denn die Dichtkunst beschäftigte sich vorher nur mit Göttersprüchen und entstund erst mit Herkules, Alkmenens Sohn.“ Auch ist er der herrlichste, die mannichfaltigsten Abwechselungen darbietende und herbeiführende Charakter. Unmittelbar verbindet sich V. Kämpfen und Ringen aufs Mächtigste. VI. Jäger und Jagden drängen sich kühn und lebensmuthig heran. Zu gefälliger Ableitung tritt VII. Poesie, Gesang und Tanz an den Reihen mit unendlicher Anmuth. Die Darstellung von Gegenden folgt sodann; wir finden VIII. viele See- und Wasserstücke, wenig Landschaften. IX. Einige Stillleben fehlen auch nicht.

In dem nachfolgenden Verzeichniß werden die Gegenstände zur Uebersicht nur kurz angegeben; die Ausführung einzelner läßt sich nach und nach mittheilen. Die hinter jedem Bilde angezeichneten römischen Zahlen deuten auf das erste und zweite Buch Philostrat's. „Jun.“ weist auf die Ueberlieferung des Jüngeren. Ebenso deuten die arabischen Zahlen auf die Folge,

wie die Bilder im griechischen Text geordnet sind. Was den Herkulanischen Alterthümern und neueren Künstlern angehört, ist gleichfalls angezeichnet.

Antike Gemäldegalerie.

I. Hochheroischen, tragischen Inhalts.

1. Antilochus; vor Troja getödteter Held, von Achill beweint, mit großer Umgebung von trauernden Freunden und Kampfgesellen. II. 7.

2. Memnon; von Achill getödtet, von Aurora, der Mutter, liebevoll bestattet. I. 7.

3. Skamander; das Gewässer durch Vulkan ausgetrocknet, das Ufer versengt, um Achill zu retten. I. 1.

4. Menökeus; sterbender Held, als patriotisches Opfer. I. 4.

5. *Hippolyt und Phädra; werbende, verschmähte Stiefmutter. Herkul. Alterth. T. III. Tab. 15.

5. Hippolyt; Jüngling, unschuldig, durch übereilten Vaterfluch ungerecht verderbt. II. 4.

6. Antigone; Schwester, zu Bestattung des Bruders ihr Leben wagend. II. 29.

7. Evadne; Heldenweib, dem erschlagenen Gemahl im Flammentode folgend. II. 30.

8. Panthia; Gemahlin, neben dem erlegten Gatten sterbend. II. 9.

9. Ajax, der Lokrier; unbezwungener Held, dem grausesten Untergange trotzend. II. 13.

10. Philoktet; einsam, grenzenlos leidender Held. III. 17.

11. Phaëthon; verwegener Jüngling, sich durch Uebermuth den Tod zuziehend. I. 11.

11. a. Ikarus; gestrandet, bedauert vom geretteten Vater, beschaut vom nachdenklichen Hirten. Herkul. Alterth. T. IV. Tab. 63.

11. b. Phrixus und Helle; Bruder, der die Schwester auf dem magischen Flug übers Meer aus den Wellen nicht retten kann. Herkul. Alterth. T. III. Tab. 4.

12. Hyacinth; schönster Jüngling, von Apoll und Zephyr geliebt. III. 14.

13. Hyacinth; getödtet durch Liebe und Mißgunst. I. 24.

13. a. Cephalus und Prokris; Gattin, durch Eifersucht und Schicksal getödtet. Julius Roman.

14. Amphiaraus; Prophet, auf der Orakelstätte prangend. I. 26.

15. Kassandra; Familienmord. II. 19.

16. Rhodogune; Siegerin in voller Pracht. II. 5.

16. a. Sieger und Siegesgöttin, an einer Trophäe. Herkul. Alterth. T. III. Tab. 39.

17. Themistokles; historisch edle Darstellung. II. 32.

II. Liebesannäherung, Bewerbung gelingen, mißlingen.

18. *Venus; dem Meer entsteigend, auf der Muschel ruhend, mit der Muschel schiffend. Herkul. Alterth. T. IV. Tab. 3. Oft und überall wiederholt.

18. Vorspiele der Liebesgötter. I. 6.

19. Neptun und Amymone; der Gott wirbt um die Tochter des Danaus, die, um sich Wasser aus dem Flusse zu holen, an den Inachus herankam. I. 7.

19. a. Theseus und die geretteten Kinder. Herkul. Alterth. T. I. Tab. 5.

19. b. Ariadne; verlassen, einsam, dem fortsegelnden Schiffe bestürzt nachblickend. Herkul. Alterth. T. II. Tab. 14.

19. c. Ariadne; verlassen, dem absegelnden Schiffe bewußt- und jammervoll nachblickend, unter dem Beistand von Genien. Herkul. Alterth. T. II. Tab. 15.

20. Ariadne; schlafende Schönheit, vom Liebenden und seinem Gefolge bewundert. I. 15.

20. a. Vollkommen derselbe Gegenstand, buchstäblich nachgebildet. Herkul. Alterth. T. II. Tab. 16.

20. b. Leda mit dem Schwan, unzähligemal wiederholt. Herkul. Alterth. T. III. Tab. 8.

20. c. Leda, am Eurotas; die Doppelzwillinge sind den Eierschalen entschlüpft. Jul. Roman.

21. Pelops, als Freiersmann. I. 30.

22. Derselbe Gegenstand, ernster genommen. Jun. 9.

23. Pelops führt die Braut heim. I. 17.

24. Vorspiel zu der Argonautenfahrt. Jun. 8.

25. Glaukus weissagt den Argonauten. II. 15.

26. Jason und Medea; mächtig furchtbares Paar. Jun. 7,

27. Argo; Rückkehr der Argonauten. Jun. 11.
28. Perseus verdient die Andromeda. I. 29.
29. Cyklop vermißt die Galatee. II. 18.
29. a. Cyklop, in Liebeshoffnung. Herkul. Alterth. T. I. p. 10.
30. Pasiphaë; Künstler, dem Liebeswahnsinn dienend. I. 16.
31. Meles und Krithers; Homer entspringt. II. 8.

III. Geburt und Erziehung.

32. Minerva's Geburt; sie entwindet sich aus dem Haupte Zeus' und wird von Göttern und Menschen herrlich empfangen. II. 27.
33. Semele; des Bacchus Geburt. Die Mutter kömmt um, der Sohn tritt durchs Feuer ins lebendigste Leben. I. 14.
33. a. Bacchus' Erziehung, durch Faunen und Nymphen in Gegenwart des Merkur. Herkul. Alterth. T. II. Tab. 12.
34. Hermes' Geburt; er tritt sogleich als Schelm und Schalk unter Götter und Menschen. I. 26.
35. Achill's Kindheit; von Chiron erzogen. II. 2.
35. a. Dasselbe. Herkul. Alterth. T. I. Tab. 8.
36. Achill, auf Skyros; der junge Held unter Mädchen kaum erkennbar. Jun. 1.
37. Zentaurische Familienscene. Höchster Kunstsinn. II. 4.

IV. Herkules.

38. Der Halbgott Sieger als Kind. Jun. 5.
38. a. Dasselbe. Herkul. Alterth. T. I. Tab. 7.
39. Achelous; Kampf wegen Deïanira. Jun. 4.
40. Nessus; Errettung der Deïanira. Jun. 16.
41. Antäus; Sieg durch Ringen. II. 21.
42. Hesione; befreit durch Herkules. Jun. 12.
42. a. Derselbe Gegenstand. Herkul. Alterth. T. IV. Tab. 61.
43. Atlas; der Held nimmt das Himmelsgewölbe auf seine Schultern. II. 20.
43. a. Hylas; untergetaucht von Nymphen. Herkul. Alterth. T. IV. Tab. 6.
43. b. Hylas; überwältigt von Nymphen. Julius Roman.
44. Abderus; dessen Tod gerochen. Groß gedacht und reizend rührend ausgeführt. II. 25.

44. a. Herkules, als Vater; unendlich zart und zierlich. Herkul. Alterth. T. I. Tab. 6.

45. Herkules, rasend; schlecht belohnte Großthaten. II. 23.

45. a. Herkules, bei Admet; schwelgender Gast im Trauerhause. Weimarische Kunstfreunde.

46. Thiodamas; der speisegierige Held beschmaust einen widerwilligen Ackersmann. II. 24.

47. Herkules und die Pygmäen; köstlicher Gegensatz. II. 22.

47. a. Derselbe Gegenstand; glücklich aufgefaßt von Julius Roman.

V. Kämpfen und Ringen.

48. Palästra; überschwenglich großes Bild; wer den Begriff desselben fassen kann, ist in der Kunst sein ganzes Leben geborgen. II. 33.

49. Arrhichion; der Athlete, im dritten Siege verscheidend. II. 6.

50. Phorbas; grausam Beraubender; unterliegt dem Phöbus. II. 19.

VI. Jäger und Jagden.

51. Meleager und Atalanta; heroische Jagd. Jun. 15.

51. a. Das Gleiche, von Julius Roman.

52. Abermals Schweinsjagd; von unendlicher Schönheit. I. 28.

53. Gastmahl nach der Jagd, höchst liebenswürdig. Jun. 3.

54. Narzissus; der Jäger, in sich selbst verirrt. I. 23.

VII. Poesie, Gesang, Tanz.

55. Pan; von den Nymphen im Mittagsschlaf überfallen, gebunden, verhöhnt und mißhandelt. II. 11.

56. Midas; der weichliche lydische König, von schönen Mädchen umgeben, freut sich, einen Faun gefangen zu haben. Andere Faune freuen sich deshalb auch; der eine aber liegt betrunken, seiner ohnmächtig. I. 22.

57. *Olympus; als Knabe vom Pan unterrichtet. Herkul. Alterth. T. I. Tab. 9.

57. Olympus; der schönste Jüngling, einsam sitzend, bläst auf der Flöte; die Oberhälfte seines Körpers spiegelt sich in der Quelle. I. 21.

57. a. Olympus flötet; ein silenartiger Pan hört ihm aufmerksam zu. Hannibal Carracci.

58. Olympus; er hat die Flöte weggelegt und singt; er sitzt auf blumigem Rasen; Satyren umgeben und verehren ihn. I. 20.

59. Marsyas besiegt; der Scythe und Apoll, Satyren und Umgebung. Jun. 2.

60. Amphion; auf zierlichster Leyer spielend; die Steine wetteifern, sich zur Mauer zu bilden. I. 10.

61. Aesop; die Muse der Fabel kömmt zu ihm, krönt, bekränzt ihn; Thiere stehen menschenartig umher. I. 3.

62. Orpheus; Thiere, ja Wälder und Felsen heranziehend. Jun. 6.

62. a. Orpheus; entsetzt sich, jenem Zauberlehrling ähnlich, vor der Menge von Thieren, die er herangezogen. Ein unschätzbarer Gedanke, für den engen Raum des geschnittenen Steines geeignet. Antike Gemme.

63. Pindar; der Neugeborne liegt auf Lorbeer- und Myrtenzweigen unter dem Schutz der Rhea; die Nymphen sind gegenwärtig; Pan tanzt; ein Bienenschwarm umschwebt den Knaben. II. 12.

64. Sophokles; nachdenkend; Melpomene, Geschenke anbietend; Aeskulap steht daneben, Bienen schwärmen umher. Jun. 13.

65. Venus; ihr elfenbeinernes Bild von Opfern umgeben; leicht gekleidete, eifrig singende Jungfrauen. II. 1.

VIII. See-, Wasser- und Landstücke.

66. Bacchus und die Tyrrhener; offene See; zwei Schiffe, in dem einen Bacchus und die Bacchantinnen in Zuversicht und Behagen, die Seeräuber gewaltsam, sogleich aber in Delphine verwandelt. I. 19.

67. Andros; Insel, von Bacchus begünstigt. Der Quellgott, auf einem Lager von Traubenblättern, ertheilt Wein statt Wassers; sein Fluß durchströmt das Land; Schmausende versammeln sich um ihn her. Am Ausfluß ins Meer ziehen sich

Tritonen heran zur Theilnahme. Bacchus mit großem Gefolg besucht die Insel. I. 25.

68. Palämon; am Ufer des Korinthischen Isthmus im heiligen Haine opfert das Volk. Der Knabe Palämon wird von einem Delphin schlafend in eine für ihn göttlich bereitete Uferhöhle geführt. II. 16.

69. Bosporus; Land und See aufs Mannichfaltigste und Herrlichste belebt. I. 12.

70. Der Nil; umgeben von Kindern und allen Attributen. I. 5.

70. a. Der Nil im Sinken; Mosaik von Palestrina.

71. Die Inseln; Wasser und Land mit ihren Charakteren, Erzeugnissen und Begebenheiten. II. 17.

72. Thessalien; Neptun nöthigt den Peneus zu schnellerem Lauf. Das Wasser fällt, die Erde grünt. II. 14.

73. Die Sümpfe; im Sinne der vorhergehenden. Wasser und Land in wechselseitigem Bezug freundlich dargestellt. I. 9.

74. Die Fischer; bezüglich auf 69. Fang der Thunfische. I. 13.

74. a. Delphinsfang; Julius Roman.

74. b. Aehnliches, um jene Vorstellung zu beleben. Herkul. Alterth. T. II. Tab. 50.

75. Dodona; Götterhain mit allen heiligen Geräthschaften, Bewohnern und Angestellten. II. 34.

76. Nächtlicher Schmaus; unschätzbares Bild, schwer einzuordnen, stehe hier als Zugabe. I. 2.

IX. Stillleben.

77. Xenien. I. 31.

78. Xenien. II. 26.

78. a. Beispiele zu vollkommener Befriedigung. Herkul. Alterth. T. II. Tab. 56 sqq.

79. Gewebe; Beispiel der zartesten, sichersten Pinselführung. II. 29.

Weitere Ausführung.

Uebersehen wir nunmehr die Philostratische Galerie als ein geordnetes Ganze, wird uns klar, daß durch entdeckte wahrhaft antike Bilder wir uns von der Grundwahrhaftigkeit jener rhetorischen Beschreibungen überzeugen dürfen, sehen wir ein, daß es nur von uns abhängt, einzuschalten und anzufügen, damit der Begriff einer lebendigen Kunst sich mehr und mehr bethätige, finden wir, daß auch große Neuere dieser Sinnesart gefolgt und uns dergleichen musterhafte Bilder hinterlassen, so wird Wunsch und Verpflichtung immer stärker, nunmehr ins Einzelne zu gehen und eine Ausführung, wo nicht zu leisten, doch vorzubereiten. Da also ohnehin schon zu lange gezaudert worden, ungesäumt ans Werk!

I.

Antilochus.*)

Das Hauptforderniß einer großen Komposition war schon von den Alten anerkannt, daß nämlich viele bedeutende Charaktere sich um einen Mittelpunkt vereinigen müssen, der wirksam genug, sie anrege, bei einem gemeinsamen Interesse ihre Eigenheiten auszusprechen. Im gegenwärtigen Fall ist dieser Lebenspunkt ein getödteter, allgemein bedauerter Jüngling.

Antilochus, indem er seinen Vater Nestor in der Schlacht zu schützen herandringt, wird von dem Afrikaner Memnon erschlagen. Hier liegt er nun in jugendlicher Schöne; das Gefühl, seinen Vater gerettet zu haben, umschwebt noch heiter die Gesichtszüge. Sein Bart ist mehr als der keimende Bart eines Jünglings, das Haar gelb wie die Sonne. Die leichten Füße liegen hingestreckt, der Körper, zur Geschwindigkeit gebaut, wie Elfenbein anzusehen, aus der Brustwunde nun von purpurnem Blut durchrieselt.

Achill, grimmig-schmerzhaft, warf sich über ihn, Rache schwörend gegen den Mörder, der ihm den Tröster seines Jammers, als Patroklus unterlag, seinen letzten, besten Freund und Gesellen, geraubt.

*) In Bezug auf den Stoff s. Quint. Smyrnaeus' Posthomerica, II. 235 f.

Die Feldherren stehen umher theilnehmend, jeder seinen Charakter behauptend. Menelaus wird erkannt am Sanften, Agamemnon am Göttlichen, Diomed am Freikühnen. Ajax steht finster und trotzig, der Lokrier als tüchtiger Mann.*) Ulyß fällt auf als nachdenklich und bemerkend. Nestor scheint zu fehlen. Das Kriegsvolk, auf seine Speere gelehnt, mit über einander geschlagenen Füßen, umringt die Versammlung, einen Trauergesang anzustimmen.

Skamander.**)

In schneller Bewegung stürmt aus der Höhe Vulkan auf den Flußgott. Die weite Ebene, wo man auch Troja erblickt, ist mit Feuer überschwemmt, das, wassergleich, nach dem Flußbette zuströmt.

Das Feuer jedoch, wie es den Gott umgiebt, stürzt unmittelbar in das Wasser. Schon sind alle Bäume des Ufers verbrannt; der Fluß, ohne Haare, fleht um Gnade vom Gott, um welchen her das Feuer nicht gelb wie gewöhnlich erscheint, sondern gold- und sonnenfarben.***)

Menökeus.

Ein tüchtiger Jüngling ist vorgestellt, aufrecht noch auf seinen Füßen; aber ach, er hat mit blankem Schwert die Seite durchbohrt, das Blut fließt, die Seele will entfliehn; er fängt schon an zu wanken und erwartet den Tod mit heitern, liebreichen Augen. Wie Schade um den herrlichen jungen Mann! Sein kräftiger Körperbau, im Kampfspiel tüchtig ausgearbeitet, braunlich gesunde Farbe. Seine hochgewölbte Brust möchte man betasten,†) die Schultern sind stark, der Nacken fest, nicht steif, sein Haarwuchs gemäßigt; der Jüngling wollte nicht in Locken weibisch erscheinen. Vom schönsten Gleichmaß Rippen

*) Der Text „ἀπὸ τοῦ ἑτοίμου“, der nur die Kampfbereitschaft bezeichnen kann, ist weder hier noch in der Uebersetzung von Lindau (Stuttgart 1833) richtig wiedergegeben; „den Lokrier“, steht in der letzteren, „wirst Du an dem reizbaren Sinne erkennen.“

**) Nach Ilias, XXI. 305 f.

***) Dieser Zug ist, wie auch schon Philostrat ausdrücklich bemerkt, nicht Homerisch.

†) Zusatz Goethe's.

und Lenden. Was uns durch Bewegung und Beugung des Körpers von der Rückseite sichtbar wird, ist ebenfalls schön und bewundernswürdig.

Fragst Du nun aber, wer er sei, so erkenne in ihm Kreon's, des unglücklichen Tyrannen von Theben, geliebtesten Sohn! Tiresias weissagete, daß nur, wenn er beim Eingang der Drachenhöhle sterben würde, die Stadt befreit sein könne. Heimlich begiebt er sich heraus und opfert sich selbst. Nun begreifst Du auch, was die Höhle, was der versteckte Drache bedeutet. In der Ferne sieht man Theben und die Sieben, die es bestürmen. Das Bild ist mit hohem Augpunkt gemalt und eine Art Perspektive dabei angebracht.

Antigone.*)

Heldenschwester! Mit einem Knie an der Erde umfaßt sie den todten Bruder, der, weil er, seine Vaterstadt bedrohend, umgekommen, unbegraben sollte verwesen. Die Nacht verbirgt ihre Großthat, der Mond erleuchtet das Vorhaben. Mit stummem Schmerz ergreift sie den Bruder; ihre Gestalt giebt Zutrauen, daß sie fähig sei, einen riesenhaften Helden zu bestatten. In der Ferne sieht man die erschlagenen Belagerer, Roß und Mann hingestreckt.

Ahnungsvoll wächst auf Eteokles' Grabhügel ein Granatbaum; ferner siehst Du zwei als Todtenopfer gegen einander über brennende Flammen; sie stoßen sich wechselseitig ab — jene Frucht, durch blutigen Saft das Mordbeginnen, diese Feuer, durch seltsames Erscheinen den unauslöschlichen Haß der Brüder auch im Tode bezeichnend.

Evadne.**)

Ein wohlgeschmückter, mit geopferten Thieren umlegter Holzstoß soll den riesenhaften Körper des Kapaneus verzehren. Aber allein soll er nicht abscheiden! Evadne, seine Gattin, Heldenweib, des Helden werth, schmückte sich als höchstes Opfer mit Kränzen. Ihr Blick ist hochherrlich; denn indem sie sich ins Feuer stürzt, scheint sie ihrem Gemahl zuzurufen. Sie schwebt mit geöffneten Lippen.

*) Im Ganzen nach der Situation in Sophokles' Tragödie; nur das im zweiten Abschnitte Gesagte ist ihm fremd.

**) Nach Euripides' Ἱκέτιδες (Supplices). Der vor Theben vom Blitze erschlagene Kapaneus wird von den Seinigen in Argos bestattet.

Wer aber auch hat dieses Feuer angeschürt? Liebesgötter mit kleinen Fackeln sind um den dürren Schragen versammelt; schon entzündet er sich, schon dampft und flammt er, sie aber sehen betrübt auf ihr Geschäft. Und so wird ein erhabenes Bild gemildert zur Anmuth.

Ajax, der Lokrier.*)

Sonderung der Charaktere war ein Hauptgrundsatz griechischer bildender Kunst, Vertheilung der Eigenschaften in einem hohen geselligen Kreis, er sei göttlich oder menschlich. Wenn nun den Helden mehr als Andern Frömmigkeit geziemt und die Besseren vor Theben wie vor Troja als Gottergebene sich darstellen, so bedurfte doch dort wie hier der Lebenskreis eines Gottlosen.

Diese Rolle war dem untergeordneten Ajax zugetheilt, der sich weder Gott noch Menschen fügt, zuletzt aber seiner Strafe nicht entgeht.

Hier sehen wir schäumende Meereswogen den unterwaschenen Felsen umgäschen; oben steht Ajax, furchtbar anzusehen; er blickt umher wie ein vom Rausche sich Sammelnder. Ihm entgegnet Neptun, fürchterlich, mit wilden Haaren, in denen der anstrebende Sturm saust.

Das verlassene, im Innersten brennende Schiff treibt fort; in die Flammen als wie in Segel stößt der Wind. Keinen Gegenstand faßt Ajax ins Auge, nicht das Schiff, nicht die Felsen; dem Meer scheint er zu zürnen; keineswegs fürchtet er den eindringenden Poseidon; immer noch wie zum Angriff bereit steht er; die Arme streben kräftig, der Nacken schwillt wie gegen Hektor und die Troer.

Aber Poseidon schwingt den Dreizack, und sogleich wird die Klippe mit dem trotzigen Helden in den Schlund stürzen.

Ein hochtragisch prägnanter Moment — ein eben Geretteter, vom feindseligen Gotte verfolgt und verderbt. Alles ist so augenblicklich bewegt und vorübergehend, daß dieser Gegenstand unter die höchsten zu rechnen ist, welche die bildende Kunst sich aneignen darf.

---

*) Auch mit der Ueberschrift „Γυραί“, die Klippen, vielleicht ein Gemälde des Atheners Apollodorus, das Plinius (XXXV. 36. 1) mit den Worten erwähnt: „Ejus est Ajax fulmine incensus.“

Philoktet.*)

Einsam sitzend auf Lemnos, leidet schmerzhaft Philoktet an der unheilbaren dämonischen Wunde. Das Antlitz bezeichnet sein Uebel. Düstere Augenbrauen drücken sich über tiefliegende, geschwächte, niederschauende Augen herüber; unbesorgtes Haar, wilder, starrer Bart bezeichnen genugsam den traurigen Zustand; das veraltete Gewand, der verbundene Knöchel sagen das Uebrige.

Er zeigte den Griechen ein verpöntes Heiligthum**) und ward so gestraft.

Rhodogune.***)

Kriegerische Königin! Sie hat mit ihren Persern die bundbrüchigen Armenier überwunden und erscheint als Gegenbild zu Semiramis.†) Kriegerisch bewaffnet und königlich geschmückt steht sie auf dem Schlachtfeld; die Feinde sind erlegt, Pferde verscheucht, Land und Fluß von Blute geröthet. Die Eile, womit sie die Schlacht begann, den Sieg erlangte, wird dadurch angedeutet, daß die eine Seite ihres Haares aufgeschmückt ist, die andere hingegen in Locken frei herunterfällt. Ihr Pferd Nisäa steht neben ihr, schwarz auf weißen Beinen; auch ist dessen erhaben gerundete Stirne weiß, und weiße Nasenlöcher schnauben. Edelsteine, kostbares Geschmeide und vielen andern Putz hat die

---

*) Einen Vers aus der gleichnamigen Tragödie des Sophokles citirt Philostrat, von dem übrigens hier nur die Worte „Düstere ... Bart“ aufgenommen sind.

**) Der Altar der Nymphe Chryse, den Jason auf dem Argonautenzuge errichtet hatte.

***) Ueber die hier genannte Persönlichkeit ist nichts ermittelt. Es werden drei Frauen dieses Namens im Alterthum genannt: die Gemahlin des Darius Hystaspis, die Tochter des Artaxerxes und die Gemahlin des Demetrius Nikanor, nach der Corneille sein bekanntes, von Lessing mit Recht scharf getadeltes Trauerspiel (vgl. Werke, VII. S. 178 f. unsr. Ausgabe) benannt hat. Die Letzte ist sicherlich hier nicht gemeint.

†) D. h. gleichfalls als Kriegerin; übrigens wird auch von Semiramis erzählt, daß sie, ohne Sandalen und ohne die Haare aufgeflochten zu haben, in den Krieg gezogen sei (s. Polyänus' Strategem., Lib. VIII. p. 598, nach Welcker p. 425).

Fürstin dem Pferd überlassen, damit es stolz darauf sei, sie muthig einhertrage.

Und wie das Schlachtfeld durch Ströme Bluts ein majestätisches Ansehen gewinnt, so erhöht auch der Fürstin Purpurgewand Alles, nur nicht sie selbst. Ihr Gürtel, der dem Kleide verwehrt, über die Kniee herabzufallen, ist schön, auch schön das Unterkleid, auf welchem Du gestickte Figuren siehst. Das Oberkleid, das von der Schulter zum Ellenbogen herabhängt, ist unter der Halsgrube zusammengeheftet; daher die Schulter eingehüllt, der Arm aber zum Theil entblößt, und dieser Anzug nicht ganz nach Art der Amazonen. Der Umfang des Schildes würde die Brust bedecken, aber die linke Hand, durch den Schildriemen gesteckt, hält eine Lanze und von dem Busen den Schild ab. Dieser ist nun durch die Kunst des Malers mit der Schärfe gerade gegen uns gerichtet, so daß wir seine äußere obere erhöhte Fläche und zugleich die innere vertiefte sehen. Scheint nicht jene von Gold gewölbt, und sind nicht Thiere hineingegraben? Das Innere des Schildes, wo die Hand durchgeht, ist Purpur, dessen Reiz vom Arm überboten wird.

Wir sind durchdrungen von der Siegerin Schönheit und mögen gerne weiter davon sprechen. Höret also! Wegen des Sieges über die Armenier bringt sie ein Opfer und möchte ihrem Dank auch wol noch eine Bitte hinzufügen, nämlich die Männer allezeit so besiegen zu können wie jetzt; denn das Glück der Liebe und Gegenliebe scheint sie nicht zu kennen. Uns aber soll sie nicht erschrecken noch abweisen; wir werden sie nur um desto genauer betrachten. Derjenige Theil ihrer Haare, der noch aufgesteckt ist, mildert durch weibliche Zierlichkeit ihr sprödes Ansehn, dagegen der herabhängende das Männlich-Wilde vermehrt. Dieser ist goldner als Gold, jener nach richtiger Beobachtung geflochtener Haare von etwas mehr dunkler Farbe. Die Augenbrauen entspringen höchst reizend gleich über der Nase wie aus einer Wurzel und lagern sich mit unglaublichem Reiz um den Halbzirkel der Augen. Von diesen erhält die Wange erst ihre rechte Bedeutung und entzückt durch heiteres Ansehn; denn der Sitz der Heiterkeit ist die Wange. Die Augen fallen vom Grauen ins Schwarze;*) sie nehmen ihre

*) „Οἱ ὀφθαλμοὶ κέκρανται ἀπὸ τοῦ χαροποῦ ἐς τὸ μέλαν“ — also richtiger vom „Bläulichen“; denn χαροπός bedeutet fast dasselbe wie γλαυκός.

Heiterkeit von dem erfochtenen Sieg, Schönheit von der Natur, Majestät von der Fürstin. Der Mund ist weich, zum Genuß der Liebe reizend, die Lippen roseblühend und beide einander gleich, die Oeffnung mäßig und lieblich; sie spricht das Opfergebet zum Siege.

Vermagst Du nun den Blick von ihr abzuwenden, so siehst Du Gefangene hie und da, Siegeszeichen und alle Folgen einer gewonnenen Schlacht; und so überzeugst Du Dich, daß der Künstler nichts vergaß, seinem Bild alle Vollständigkeit und Vollendung zu geben.

II.

Vorspiele der Liebesgötter.*)

Bei Betrachtung dieses belebten, heitern Bildes laßt Euch zuerst nicht irre machen, weder durch die Schönheit des Fruchthaines noch durch die lebhafte Bewegung der geflügelten Knaben, sondern beschauet vor allen Dingen die Statue der Venus unter einem ausgehöhlten Felsen, dem die munterste Quelle unausgesetzt entspringt! Dort haben die Nymphen sie aufgerichtet aus Dankbarkeit, daß die Göttin sie zu so glücklichen Müttern, zu Müttern der Liebesgötter bestimmt hat.

Als Weihgeschenke stifteten sie daneben, wie diese Inschrift sagt, einen silbernen Spiegel, den vergoldeten Pantoffel, goldene Haften, Alles zum Putz der Venus gehörig. Auch Liebesgötter bringen ihr Erstlingsäpfel zum Geschenk; sie stehen herum und bitten, der Hain möge so fort immerdar blühen und Früchte tragen.

Abgetheilt ist der vorliegende Garten in zierliche Beete, durchschnitten von zugänglichen Wegen; im Grase läßt sich ein Wettlauf anstellen; auch zum Schlummern finden sich ruhige Plätze. Auf den hohen Aesten hangen goldne Aepfel, von der Sonne geröthet, ganze Schwärme der Liebesgötter an sich ziehend. Sie fliegen empor zu den Früchten auf schimmernden Flügeln, meerblau, purpurroth und gold. Goldene Köcher und Pfeile haben sie an die Aeste gehängt, den Reichthum des Anblicks zu

*) Der Text des Philostrat ist hier sehr frei behandelt. Umstellungen (wie z. B. der Schluß an den Anfang gebracht wird), Abkürzungen und Auslassungen sind zahlreich; auch werden eine Reihe von Stellen jetzt mit Recht anders aufgefaßt, als es von Goethe geschehen ist. — Daß es zahlreiche bildliche Darstellungen der Liebesgötter aus dem Alterthum giebt, ist bekannt.

vermehren. Bunte, tausendfarbige Kleider liegen im Grase; der Kränze bedürfen sie nicht; denn mit lockigen Haaren sind sie genugsam bekränzt. Nicht weniger auffallend sind die Körbe zum Einsammeln des Obstes; sie glänzen von Sardonyx, Smaragd, von ächten Perlen — Alles Meisterstücke Vulkan's.

Lassen wir nun die Menge tanzen, laufen, schlafen oder sich der Aepfel erfreuen; zwei Paare der schönsten Liebesgötter fordern zunächst unsere ganze Aufmerksamkeit.

Hier scheint der Künstler ein Sinnbild der Freundschaft und gegenseitiger Liebe gestiftet zu haben. Zwei dieser schönen Knaben werfen sich Aepfel zu; diese fangen erst an, sich einander zu lieben. Der eine küßt den Apfel und wirft ihn dem andern entgegen; dieser faßt ihn auf, und man sieht, daß er ihn wieder küssen und zurückwerfen wird. Ein so anmuthiger Scherz bedeutet, daß sie sich erst zur Liebe reizen.

Das andere Paar schießt Pfeile gegen einander ab, nicht mit feindlichen Blicken, vielmehr scheint Einer dem Andern die Brust zu bieten, damit er desto gewisser treffen könne. Diese sind bedacht, in das tiefste Herz die Leidenschaft zu senken. Beide Paare beschäftigen sich zur Seite frei und allein.

Aber ein feindseliges Paar wird von einer Menge Zuschauer umgeben; die Kämpfenden, erhitzt, ringen mit einander. Der Eine hat seinen Widersacher schon niedergebracht und fliegt ihm auf den Rücken, ihn zu binden und zu drosseln; der Andere jedoch faßt noch einigen Muth, er strebt sich aufzurichten, hält des Gegners Hand von seinem Hals ab, indem er ihm einen Finger auswärts dreht, so daß die andern folgen müssen und sich nicht mehr schließen können. Der verdrehte Finger schmerzt aber den Kämpfer so sehr, daß er den kleinen Widersacher ins Ohr zu beißen sucht. Weil er nun dadurch die Kampfordnung verletzt, zürnen die Zuschauer und werfen ihn mit Aepfeln.

Zu der allerlebhaftesten Bewegung aber giebt ein Hase die Veranlassung. Er saß unter den Apfelbäumen und speiste die abgefallenen Früchte; einige, schon angenagt, mußte er liegen lassen; denn die Muthwilligen schreckten ihn auf mit Händeklatschen und Geschrei, mit flatterndem Gewand verscheuchen sie ihn. Einige fliegen über ihm her; Dieser rennt nach, und als er den Flüchtling zu haschen denkt, dreht sich das gewandte Thier zur andern Seite. Der dort ergriff ihn am Bein, ließ ihn aber wieder entwischen, und alle Gespielen lachen darüber. Indem nun die Jagd so vorwärts geht, sind von den Ver-

folgenden einige auf die Seite, andere vor sich hin, andere mit ausgebreiteten Händen gefallen. Sie liegen alle noch in der Stellung, wie sie das Thier verfehlten, um die Schnelligkeit der Handlung anzudeuten. Aber warum schießen sie nicht nach ihm, da ihnen die Waffen zur Hand sind? Nein, sie wollen ihn lebendig fangen, um ihn der Venus zu widmen als ein angenehmes Weihegeschenk; denn dieses brünstige, fruchtbare Geschlecht ist Liebling der Göttin.

Neptun und Amymone.*)

Danaus, der seine funfzig Töchter streng zu Hausgeschäften anhielt, damit sie in eng abgeschlossenem Kreise ihn bedienten und sich erhielten, hatte nach alter Sitte die mannichfaltigen Beschäftigungen unter sie vertheilt. Amymone, vielleicht die jüngste, war befehligt, das tägliche Wasser zu holen, aber nicht etwa bequem aus einem nah gelegenen Brunnen, sondern dorthin mußte sie wandern, fern von der Wohnung, wo sich Inachus, der Strom, mit dem Meere vereinigt.

Auch heute kam sie wieder. Der Künstler verleiht ihr eine derbe, tüchtige Gestalt, wie sie der Riesentochter ziemt. Braun ist die Haut des kräftigen Körpers, angehaucht von den eindringenden Strahlen der Sonne, denen sie sich auf mühsamen Wegen immerfort auszusetzen genöthigt ist. Aber heute findet sie nicht die Wasser des Flusses sanft in das Meer übergehen; Wellen des Ozeans stürmen heran; denn die Pferde Neptun's haben mit Schwimmfüßen den Gott herbeigebracht.

Die Jungfrau erschrickt, der Eimer ist ihrer Hand entfallen; sie steht scheu wie Eine, die zu fliehen denkt. Aber entferne Dich nicht, erhabenes Mädchen! Siehe, der Gott blickt nicht wild, wie er wol sonst den Stürmen gebietet; freundlich ist sein Antlitz, Anmuth spielt darüber, wie auf beruhigtem Ozean die Abendsonne. Vertraue ihm! Scheue nicht den um=

*) Die Codices geben theils die Ueberschrift „Poseidon oder Amymone", theils nur „Amymone"; aber auch in dem Uebrigen hat Goethe den griechischen Text so gut wie ignorirt. Sogar die persönliche Beschreibung der Amymone ist abweichend. Von der „derben, tüchtigen Gestalt, die der Riesentochter gezieme", von „einer braunen Hautfarbe" ist nirgends die Rede. Sie ist weiß und wird nur von Gold umstrahlt, welches seinen natürlichen Glanz mit dem Wasser vermischt.

sichtigen Blick des Phöbus, nicht das schattenlose, geschwätzige Ufer! Bald wird die Woge sich aufbäumen, unter smaragdenem Gewölbe der Gott sich Deiner Neigung im purpurnen Schatten erfreuen. Unbelohnt sollst Du nicht bleiben!

Von der Trefflichkeit des Bildes dürfen wir nicht viel Worte machen; da wir aber auf die Zukunft hindeuten, so erlauben wir uns eine Bemerkung außerhalb desselben. Die Härte, womit Danaus seine Töchter erzieht, macht jene That wahrscheinlich, wie sie, mehr sklavensinnig als grausam, ihre Gatten in der Brautnacht sämmtlich ermorden. Amymone, mit dem Liebesglück nicht unbekannt, schont des ihrigen und wird wegen dieser Milde sowol als durch die Gunst des Gottes von jener Strafe befreit, die ihren Schwestern für ewig auferlegt ist. Diese verrichten nun das mägdehafte Geschäft des Wasserschöpfens, aber um allen Erfolg betrogen. Statt des goldenen Gefäßes der Schwester sind ihnen zerbrochene und zerbrechende Scherben in die kraftlosen Hände gegeben.

Theseus und die Geretteten.*)

Glücklicherweise, wenn schon durch ein großes Unheil, ward uns dieses Bild nicht blos in rednerischer Darstellung erhalten; noch jetzt ist es mit Augen zu schauen unter den Schätzen von Portici und im Kupferstich allgemein bekannt. Von brauner Körperfarbe steht der junge Held, kräftig und schlank, mächtig und behend vor unsern Augen. Er dünkt uns riesenhaft, weil die Unglücksgefährten, die nunmehr Geretteten, als Kinder gebildet sind, der Hauptfigur symbolisch untergeordnet durch die Weisheit des Künstlers. Keins derselben wäre fähig, die Keule zu schwingen und sich mit dem Ungeheuer**) zu messen, das unter den Füßen des Ueberwinders liegt.

Eben diesem hilfsbedürftigen Alter ziemt auch die Dankbarkeit; ihm ziemt es, die rettende Hand zu ergreifen, zu küssen, die Kniee des Kräftigen zu umfassen, ihm vertraulich zu schmeicheln. Auch eine, zwar nur halb kenntliche Gottheit ist in dem obern Raume sichtbar, anzuzeigen, daß nichts Heroisches ohne Mitwirkung hoher Dämonen geschehe.

*) Dieses und das folgende Stück sind nicht im Philostrat vorhanden, sondern aus den Herkulanischen Alterthümern beschrieben.
**) Der Minotauros.

Hier enthalten wir uns nicht einer weit eingreifenden Bemerkung. Die eigentliche Kraft und Wirksamkeit der Poesie sowie der bildenden Kunst liegt darin, daß sie Hauptfiguren schafft und Alles, was diese umgiebt, selbst das Würdigste, untergeordnet darstellt. Hierdurch lockt sie den Blick auf eine Mitte, woher sich die Strahlen über das Ganze verbreiten; und so bewährt sich Glück und Weisheit der Erfindung sowie der Komposition einer wahren alleinigen Dichtung.

Die Geschichte dagegen handelt ganz anders. Von ihr erwartet man Gerechtigkeit; sie darf, ja sie soll den Glanz des Vorfechters eher dämpfen als erhöhen. Deshalb vertheilt sie Licht und Schatten über Alle; selbst den Geringsten unter den Mitwirkenden zieht sie hervor, damit auch ihm seine gebührende Portion des Ruhms zugemessen werde.

Fordert man aber aus mißverstandener Wahrheitsliebe von der Poesie, daß sie gerecht sein solle, so zerstört man sie alsobald, wovon uns Philostrat, dem wir so viel verdanken, in seinem Heldenbuche*) das deutlichste Beispiel überliefert. Sein dämonischer Protesilaus tadelt den Homer deshalb, daß er die Verdienste des Palamedes verschwiegen und sich als Mitschuldigen des verbrecherischen Ulysses erwiesen, der den genannten trefflichen Kriegs- und Friedenshelden heimtückisch bei Seite geschafft.

Hier sieht man den Uebergang der Poesie zur Prosa, welcher dadurch bewirkt wird, daß man die Einbildungskraft entzügelt und ihr vergönnt, gesetzlos umherzuschweifen, bald der Wirklichkeit, bald dem Verstand, wie es sich schicken mag, zu dienen. Eben unserer Philostrate sämmtliche Werke geben Zeugniß von der Wahrheit des Behaupteten. Es ist keine Poesie mehr, und sie können der Dichtung nicht entbehren.

Ariadne.

Schöner, vielleicht einziger Fall, wo eine Begebenheitsfolge dargestellt wird, ohne daß die Einheit des Bildes dadurch aufgehoben werde. Theseus entfernt sich, Ariadne schläft ruhig,

*) Der Dialog Philostrat's, „Heroicus" genannt, in dem sich ein phönizischer Schiffer und ein Winzer aus Elea, dessen Gewährsmann Protesilaos selbst ist, über die mythische Geschichte von einundzwanzig Helden unterhalten. Zu diesen gehört auch Palamedes.

und schon tritt Bacchus heran zu liebevollem Ersatz des Verlustes, den sie noch nicht kennt. Welche charakteristische Mannichfaltigkeit aus einer Fabel entwickelt!

Theseus mit seinen heftig rudernden Athenern gewinnt schon heimathsüchtig das hohe Meer; ihr Streben, ihre Richtung, ihre Blicke sind von uns abgewendet, nur die Rücken sehen wir; es wäre vergebens, sie aufzuhalten.

Im ruhigsten Gegensatz liegt Ariadne auf bemoostem Felsen; sie schläft, ja sie selbst ist der Schlaf. Die volle Brust, der nackte Oberkörper ziehen das Auge hin; und wie gefällig vermittelt Hals und Kehle das zurückgesenkte Haupt! Die rechte Schulter, Arm und Seite bieten sich gleichfalls dem Beschauenden, dagegen die linke Hand auf dem Kleide ruht, damit es der Wind nicht verwirre. Der Hauch dieses jugendlichen Mundes, wie süß mag er sein! Ob er dufte wie Trauben oder Aepfel, wirst Du, herannahender Gott, bald erfahren.

Dieser auch verdient es; denn nur mit Liebe geschmückt läßt ihn der Künstler auftreten; ihn ziert ein purpurnes Gewand und ein rosener Kranz des Hauptes. Liebetrunken ist sein ganzes Behagen, ruhig in Fülle, vor der Schönheit erstaunt, in sie versunken. Alles andere Beiwesen, wodurch Dionysos leicht kenntlich gemacht wird, beseitigte der kluge, fähige Künstler. Verworfen sind als unzeitig das blumige Kleid, die zarten Rehfelle, die Thyrsen; hier ist nur der zärtlich Liebende. Auch die Umgebung verhält sich gleichermaßen; nicht klappern die Bacchantinnen diesmal mit ihren Blechen, die Faune enthalten sich der Flöten, Pan selbst mäßigt seine Sprünge, daß er die Schläferin nicht frühzeitig erwecke. Schlägt sie aber die Augen auf, so freut sie sich schon über den Ersatz des Verlustes; sie genießt der göttlichen Gegenwart, ehe sie noch die Entfernung des Ungetreuen erfährt. Wie glücklich wirst Du Dich halten, wohlversorgtes Mädchen, wenn über diesem dürr scheinenden Felsenufer Dich der Freund auf bebaute, bepflanzte Weinhügel führt, wo Du in Rebengängen, von der muntersten Dienerschaft umringt, erst des Lebens genießest, welches Du nicht enden, sondern, von den Sternen herab in ewiger Freundlichkeit auf uns fortblickend, am allgegenwärtigen Himmel genießen wirst!

Prolog der Argonautenfahrt.*)

Im Vorsaal Jupiter's spielen Amor und Ganymed, Dieser an der phrygischen Mütze, Jener an Bogen und Flügeln leicht zu erkennen; ihr Charakter unterscheidet sie aber noch mehr.**) Deutlich bezeichnet er sich beim Würfelspiel, das sie am Boden treiben. Amor sprang schon auf, den Andern übermüthig verspottend. Ganymed hingegen, von zwei überbliebenen Knöchelchen das eine so eben verlierend, wirft furchtsam und besorgt das letzte hin. Seine Gesichtszüge passen trefflich zu dieser Stimmung, die Wange traurig gesenkt, das Auge lieblich, aber getaucht in Kummer. Was der Künstler hierdurch andeuten wollte, bleibt Wissenden keineswegs verborgen.

Nebenbei sodann stehen drei Göttinnen, die man nicht verkennen wird. Minerva, in ihrer angebornen Rüstung, schaut unter dem Helm mit blauen Augen hervor, ihre männliche Wange jungfräulich geröthet. Auch die Zweite kennt man sogleich; sie verdankt dem unverwüstlichen Gürtel ein ewig süßes, entzückendes Lächeln, auch im Gemälde bezaubernd. Juno dagegen wird offenbar am Ernst und majestätischen Wesen.

Willst Du aber wissen, was die wundersame Gesellschaft veranlasse, so blicke vom Olymp, wo dieses vorgeht, hinab auf das Ufer, das unten dargestellt ist. Dort siehst Du einen Flußgott***) liegend im hohen Rohr mit wildem Antlitz; sein Haupthaar dicht und straubig, sein Bart niederwallend. Der Strom aber entquillt keiner Urne, sondern ringsum hervorbrechend, deutet er auf die vielen†) Mündungen, womit er sich ins Meer stürzt.

Hier am Phasis sind nun die funfzig Argonauten gelandet, nachdem sie den Bosporus und die beweglichen Felsen durchschifft; sie berathen sich unter einander. Vieles ist geschehen, mehr noch zu thun übrig.

---

*) Bei dem jüngeren Philostrat (III. 8) unter der Ueberschrift „Die Spielenden" (ἀϑύροντες). Die Darstellung ist vorzugsweise aus Apollonius Rhodius' Argonautica, III. 152 ff., entnommen.

**) Ihr Charakter ... noch mehr — Goethischer Zusatz; ebenso die letzten Worte dieses Absatzes: Was der Künstler ... verborgen.

***) „Τὸν ποταμὸν αὐτόν" — nämlich den Phasis.

†) Im Texte ist nur von der Größe des Ausflusses (ὁπόσος) die Rede.

Da aber Schiff und Unternehmung allen vereinigten Göttern lieb und werth ist,*) so kommen in aller Namen drei Göttinnen, den Amor zu bitten, daß er, der Beförderer und Zerstörer großer Thaten, sich diesmal günstig erweise und Medea, die Tochter des Aeetes, zu Gunsten Jason's wende. Amorn zu bereden und ihn vom Knabenspiel abzuziehen beut ihm nun die Mutter, den eigenen Sohn mit ihren Reizen bezwingend, einen köstlichen Spielball und versichert ihn, Jupiter selbst habe sich als Kind damit ergetzt. Auch ist der Ball keines Gottes unwerth, und mit besonderer Ueberlegung hat ihn der denkende Künstler dargestellt, als wäre er aus Streifen zusammengesetzt. Die Naht aber siehst Du nicht, Du mußt sie rathen. Mit goldenen Kreisen wechseln blaue, so daß er, in die Höhe geworfen und sich umschwingend, wie ein Stern blinkt. Auch ist die Absicht der Göttinnen schon erfüllt: Amor wirft die Spielknöchelchen weg und hängt am Kleide der Mutter; die Gabe wünscht er gleich und betheuert, dagegen ihre Wünsche augenblicklich zu vollführen.

Glaukus, der Meergott.

Schon liegt der Bosporus und die Symplegaden hinter dem Schiffe. Argo durchschneidet des Pontus mittelste Bahn. Orpheus besänftigt durch seinen Gesang das lauschende Meer. Die Ladung aber des Fahrzeugs ist kostbar; denn es führt die Dioskuren, Herkules, die Aeaciden, Boreaden,**) und was von Halbgöttern blühte zu der Zeit. Der Kiel aber des Schiffes ist zuverlässig, sicher und solcher Last geeignet; denn sie zimmerten ihn aus Dodonäischer, weissagender Eiche. Nicht ganz verloren ging ihm Sprache und Prophetengeist. Nun im Schiffe sehet Ihr einen Helden, als Anführer sich auszeichnend, zwar nicht den Bedeutendsten und Stärksten, aber jung, munter und kühn, blondlockig und gunsterwerbend. Es ist Jason, der das goldwollige Fell des Widders zu erobern schifft, des Wundergeschöpfs, das die Geschwister Phrixus und Helle durch die Lüfte übers Meer trug. Schwer ist die Aufgabe, die dem jungen

*) Uebersetzung des Homerischen πασιμέλουσα (Odyss., XII. 70), ein Ausdruck, den auch Philostrat hat.

**) Peleus und Telamon die Einen, Zetes und Kalaïs die Andern.

Helden aufliegt; ihm geschieht Unrecht, man verdrängt ihn vom väterlichen Thron, und nur unter Bedingung, daß er dem umsichtigsten Wächterdrachen jenen Schatz entreiße, kehrt er in sein angeerbtes Reich zurück. Deshalb ist die ganze Heldenschaft aufgeregt, ihm ergeben und untergeben. Tiphys hält das Steuer, der Erfinder dieser Kunst; Lynceus,*) auf dem Vordertheil, dringt mit kräftigeren Strahlen als die Sonne selbst in die weiteste Ferne, entdeckt die hintersten Ufer und beobachtet unter dem Wasser jede gefahrdrohende Klippe. Und eben diese durchdringenden Augen des umsichtigen Mannes scheinen uns ein Entsetzen zu verrathen; er blickt auf eine fürchterliche Erscheinung, die unmittelbar, unerwartet aus den Wellen bricht. Die Helden, sämmtlich erstaunt, feiern von der Arbeit. Herkules allein fährt fort, das Meer zu schlagen; was den Uebrigen als Wunder erscheint, sind ihm bekannte Dinge. Rastlos gewohnt zu arbeiten, strebt er kräftig vor wie nach, unbekümmert um Alles nebenbei.

Alle nun schauen auf Glaukus, der sich dem Meer enthebt. Dieser, sonst ein Fischer, genoß vorwitzig Tang und Meerpflanze; die Wellen schlugen über ihm zusammen und führten ihn hinab als Fisch zu den Fischen. Aber der übriggebliebene menschliche Theil ward begünstigt; zukünftige Dinge kennt er, und nun steigt er herauf, den Argonauten ihre Schicksale zu verkünden. Wir betrachten seine Gestalt; aus seinen Locken, aus seinem Bart trieft, gießt das Meerwasser über Brust und Schultern herab, anzudeuten die Schnelligkeit, womit er sich hervorhob.

Seine Augenbrauen sind stark, in Eins zusammengewachsen; sein mächtiger Arm ist kräftig geübt, mit dem er immer die Wellen ergreift und unter sich zwingt. Dicht mit Haaren ist seine Brust bewachsen; Moos und Meergras schlangen sich ein. Am Unterleibe sieht man die Andeutungen der schuppigen Fischgestalt, und wie das Uebrige geformt sei, läßt der Schwanz errathen, der hinten aus dem Meere herausschlägt, sich um seine Lenden schlingt und am gekrümmten, halbmondförmig auslaufenden Theil die Farbe des Meers abglänzt. Um ihn her schwärmen Alkyonen.**) Auch sie besingen die Schicksale der

*) Man vgl. Note und Text, Werke, XIII. S. 87 und 147 f.

**) Meereisvögel, bei denen das Weibchen, vom Männchen getrennt oder nach dessen Tode, unaufhörlich klagende Töne hören läßt, was auf ursprüngliches Menschenthum derselben hindeutet. Man vgl. Ilias, IX. 561 ff.

Menschen; denn auch sie wurden verwandelt, auf und über den Wellen zu nisten und zu schweben. Das Meer scheint Theil an ihrer Klage zu nehmen und Orpheus auf ihren Ton zu lauschen.

Jason und Medea.*)

Das Liebespaar, das hier gegen einander steht, giebt zu eigenen Betrachtungen Anlaß; wir fragen besorgt: Sollten diese Beiden wol auch glücklich gegattet sein? Wer ist sie, die so bedenklich über den Augen die Stirne erhebt, tiefes Nachdenken auf den Brauen andeutet, das Haar priesterlich geschmückt, in dem Blick, ich weiß nicht, ob einen verliebten oder begeisterten Ausdruck? An ihr glaube ich eine der Heliaden zu erkennen. Es ist Medea, Tochter des Aeetes; sie steht neben Jason, welchem Eros ihr Herz gewann. Nun aber scheint sie wunderbar nachdenklich. Worauf sie leidenschaftlich sinnt, wüßt' ich nicht zu sagen; so viel aber läßt sich behaupten: sie ist im Geiste unruhig, in der Seele bedrängt. Sie steht ganz nach innen gekehrt, in tiefer Brust beschäftigt, zur Einsamkeit aber nicht geneigt; denn ihre Kleidung ist nicht jene, deren sie sich bei zauberischen Weihegebräuchen bedient, des fürchterlichen Umgangs mit höhern Gewalten sich zu erfreuen; diesmal erscheint sie, wie es einer Fürstin ziemt, die sich der Menge darstellen will.

Jason aber hat ein angenehmes Gesicht, nicht ohne Manneskraft; sein Auge blickt ernst unter den Augenbrauen hervor; es deutet auf hohe Gesinnungen, auf ein Verschmähen aller Hindernisse. Das goldgelbe Haar bewegt sich um das Gesicht, und die feine Wolle sproßt um die Wange; gegürtet ist sein weites Kleid, von seinen Schultern fällt eine Löwenhaut, er steht gelehnt am Spieß. Der Ausdruck seines Gesichtes ist nicht übermüthig, vielmehr bescheiden, doch voll Zutrauen auf seine Kräfte. Amor zwischen Beiden maßt sich an, dieses Kunststück ausgeführt zu haben. Mit über einander geschlagenen Füßen stützt er sich auf seinen Bogen; die Fackel hat er umgekehrt zur Erde gesenkt, anzudeuten, daß Unheil diese Verbindung bedrohe.

---

*) Bei Philostrat „Medea in Kolchis". In der Darstellung des Ganzen hat Goethe sich großer Freiheiten bedient. Eine Andeutung des Unheils, welches aus der Verbindung von Jason und Medea hervorgehen könnte, oder daß sie überhaupt nicht zu einander paßten, ist im Texte in keiner Weise ausgesprochen.

Die Rückkehr der Argonauten.*)

Dieses Bild, mein Sohn, bedarf wol keiner Auslegung; Du machst Dir sie, ohne Dich anzustrengen, selbst; denn das ist der Vortheil bei zyklischen Darstellungen, daß eine auf die andere hinweist, daß man sich in bekannter Gegend mit denselben Personen, nur unter andern Umständen, wiederfinde.

Du erkennst hier Phasis, den Flußgott, wieder; sein Strom stürzt sich wie vormals ins Meer. Diesmal aber führt er Argo, das Schiff, abwärts der Mündung zu. Die Personen, die es trägt, kennst Du sämmtlich. Auch hier ist Orpheus, der mit Saitenspiel und Sang die Gesellen antreibt zu kräftigem Ruderschlag. Doch kaum bedarf es einer solchen Anreizung; Aller Arme streben ja schon kräftigst, den hinabeilenden Fluß zu übereilen, aller Gefahren wohl bewußt, die sie im Rücken bedrohen.

Auf dem Hintertheile des Schiffes steht Jason mit seiner schönen Beute; er hält wie immer seinen Spieß, zur Vertheidigung seiner Geliebten bewaffnet; sie aber steht nicht, wie wir sie sonst gekannt, herrlich und hehr, voll Muth und Trotz; ihre Augen, niederblickend, stehen voll Thränen; Furcht wegen der begangenen That und Nachdenken über die Zukunft scheinen sie zu beschäftigen. Auf ihren Zügen ist Ueberlegung ausgedrückt, als wenn sie jeden der streitenden Gedanken in ihrer Seele besonders betrachtete, den Blick auf jeden Einzelnen heftete.

Am Lande siehst Du die Auflösung dessen, was Dir räthselhaft bleiben könnte. Um eine hohe Fichte ist ein Drache vielfach gewunden und geschlungen, das schwere Haupt jedoch auf den Boden gesenkt; diesen hat Medea eingeschläfert, und das goldene Vließ war erobert.

Aber schon hat Aeetes den Verrath entdeckt; Du erblickst den zornigen Vater auf einem vierspännigen Kriegswagen. Der Mann ist groß, über die Anderen hervorragend, mit einer riesenhaften Rüstung angethan. Wüthend glüht sein Gesicht; Feuer strömt aus den Augen. Entzündet ist die Fackel in seiner Rechten und deutet auf den Willen, Schiff und Schiffende zu

*) Im Text: „Argo oder Aeetes“. Zusätze Goethe's sind namentlich der erste Abschnitt und der Ausdruck „mit seiner schönen Beute“ Bei Philostrat stehen sogar Jason und Medea nicht einmal neben einander.

verbrennen. Auf den Hinterwagen ward sein Spieß gesteckt, auch diese verderbliche Waffe gleich zur Hand.

Den wilden Anblick dieses Heranstürmers vermehrt das gewaltige Vorgreifen der Pferde; die Nasenlöcher stehen weit offen, den Nacken werfen sie in die Höhe, die Blicke sind voll Muths wie allezeit, jetzt besonders, da sie aufgeregt sind; sie keuchen aus tiefer Brust, weil Absyrtus, der seinen Vater Aeetes führt, ihnen schon Blutstriemen geschlagen hat. Der Staub, den sie erregen, verdunkelt über ihnen die Luft.

Perseus und Andromeda.*)

Und sind diese das Ufer bespülenden Wellen nicht blutroth? Die Küste, wäre dies Indien oder Aethiopien? Und hier im fremdesten Lande, was hat wol der griechische Jüngling zu thun? Ein seltsamer Kampf ist hier vorgefallen; das sehen wir. Aus dem äthiopischen Meere stieg oft ein dämonischer Seedrache ans Land, um Heerden und Menschen zu tödten. Opfer wurden ihm geweiht, und nun auch Andromeda, die Königstochter, die deshalb nackt an den Felsen angeschlossen erscheint; aber sie hat nichts mehr zu fürchten: der Sieg ist gewonnen, das Ungeheuer liegt ans Ufer herausgewälzt, und Ströme seines Blutes sind es, die das Meer färben.

Perseus eilte, von Göttern aufgefordert, unter göttlicher Begünstigung, wundersam bewaffnet herbei, aber doch vertraute er sich nicht allein; den Amor rief er heran, daß der ihn beim Luftkampf umschwebte und ihm beistünde, wenn er bald auf das Unthier herabschießen, bald sich wieder von ihm vorsichtig entfernen sollte. Beiden zusammen, dem Gott und dem Helden, gebührt der Siegespreis. Auch tritt Amor hinzu in herrlicher Jünglingsgröße, die Fesseln der Andromeda zu lösen, nicht wie sonst göttlich beruhigt und heiter, sondern wie aufgeregt und tief athmend vom überwundenen großen Bestreben.

Andromeda ist schön, merkwürdig wegen der weißen Haut als Aethiopierin; aber noch mehr Bewunderung erfordert ihre Gestalt. Nicht sind die lydischen Mädchen weicher und zärter, die von Athen nicht stolzeres Ansehns, noch die von Sparta kräftiger. Besonders aber wird ihre Schönheit erhöht durch

*) Im Text „Perseus". — Das Ganze hier in ziemlich freier Behandlung.

die Lage, in welcher sie sich befindet. Sie kann es nicht glauben, daß sie so glücklich befreit ist; doch blickt sie schon, dem Perseus zu lächeln.

Der Held aber liegt unfern in schön duftendem Grase, worein die Schweißtropfen fallen. Den Medusenkopf beseitigt er, damit Niemand, ihn erblickend, versteine. Eingeborne Hirten reichen ihm Milch und Wein. Es ist für uns ein fremder, lustiger Anblick, diese Aethiopier schwarz gefärbt zu sehen, wie sie zähneblеckend lachen und von Herzen sich freuen, an Gesichtszügen meist einander ähnlich. Perseus läßt es geschehen, stützt sich auf den linken Arm, erhebt sich athmend und betrachtet nur Andromeda. Sein Mantel flattert im Winde; dieser ist von hoher Purpurfarbe, besprengt mit dunkleren Blutstropfen, die unter dem Kampfe mit dem Drachen hinaufspritzten.

Seine Schulter so trefflich zu malen, hat der Künstler die elfenbeinerne des Pelops*) zum Muster genommen, aber nur der Form nach; denn diese hier, vorher schon lebendig fleischfarben, ward im Kampf nur noch erhöhter. Die Adern sind nun doppelt belebt; denn nach dem erhitztesten Streite fühlt eine neue liebliche Regung der Held im Anblick Andromeda's.

Cyklope und Galatee.**)

Du erblickst hier, mein Sohn, das Felsenufer einer zwar steilen und gebirgigen, aber doch glücklichen Insel; denn Du siehst in Thälern und auf abhängigen Räumen Weinlese halten und Weizen abernten. Diese Männer aber haben nicht gepflanzt noch gesäet, sondern ihnen wächst nach dem Willen der Götter sowie durch dichterische Gunst Alles von selbst entgegen. Auch siehst Du an höhern schroffen Stellen Ziegen und Schafe behaglich weiden; denn auch Milch, sowol frische als geronnene, lieben die Bewohner zu Trank und Speise.

Fragst Du nun, welches Volk wir sehen, so antworte ich Dir: Es sind die rauhen Cyklopen, die keine Häuser auferbauen, sondern sich in Höhlen des Gebirges einzeln unterthun; deswegen betreiben sie auch kein gemeinsames Geschäft, noch versammeln sie sich zu irgend einer Berathung.

*) Stammzeichen des Geschlechtes der Pelopiden.

**) Im Text „Der Cyklop". Die Schilderung der Insel ganz nach Odyssee, IX. 106 ff.

Lassen wir aber alles Dieses*) bei Seite, wenden wir unsern Blick auf den wildesten unter ihnen, auf den hier sitzenden Polyphem, den Sohn Neptun's! Ueber seinem einzigen Auge dehnt sich ein Brauenbogen von Ohr zu Ohr; über dem aufgeworfenen Mund steht eine breite Nase; die Eckzähne ragen aus dem Lippenwinkel herab; sein dichtes Haar starrt umher wie Fichtenreis; an Brust, Bauch und Schenkeln ist er ganz rauch. Innerlich hungert er, löwengleich, nach Menschenfleisch; jetzt aber enthält er sich dessen: er ist verliebt, möchte gar zu gern gesittet erscheinen und bemüht sich, wenigstens freundlich auszusehen. Sein Blick aber bleibt immer schrecklich, das Drohende desselben läßt sich nicht mildern, so wie reißende Thiere, wenn sie auch gehorchen, doch immer grimmig umherblicken.

Den deutlichsten Beweis aber, wie sehr er wünscht, sich angenehm zu machen, giebt sein gegenwärtiges Benehmen. Im Schatten einer Steineiche hält er die Flöte unter dem Arm und läßt sie ruhen, besingt aber Galateen, die Schöne des Meers, die dort unten auf der Welle spielt; dorthin blickt er sehnsuchtsvoll, singt ihre weiße Haut, ihr munteres, frisches Betragen. An Süßigkeit überträfe sie ihm alle Trauben. Auch mit Geschenken möchte er sie bestechen; er hat zwei Rehe und zwei allerliebste Bären für sie aufgezogen. Solch ein Drang, solch eine Sehnsucht verschlingt alle gewohnte Sorgfalt; diese zerstreuten Schafe sind die seinigen, er achtet sie nicht, zählt sie nicht, schaut nicht mehr landwärts; sein Blick ist aufs Meer gerichtet.

Ruhig schwankt die breite Wasserfläche unter dem Wagen der Schönen; vier Delphine, neben einander gespannt, scheinen, zusammen fortstrebend, von einem Geiste beseelt; jungfräuliche Tritonen legen ihnen Zaum und Gebiß an, ihre muthwilligen Sprünge zu dämpfen. Sie aber steht auf dem Muschelwagen; das purpurne Gewand, ein Spiel der Winde, schwillt segelartig über ihrem Haupte und beschattet sie zugleich; deshalb ein röthlicher Durchschein auf ihrer Stirne glänzt, aber doch die Röthe der Wangen nicht überbietet. Mit ihren Haaren versucht Zephyr nicht zu spielen; sie scheinen feucht zu sein. Der rechte Arm, gebogen, stützt sich mit zierlichen Fingern leicht auf die weiche

*) Eine für das Malerische nicht unwesentliche Veränderung des Textes. Dort ist noch von anderen Cyklopen die Rede, und es heißt „τοὺς μὲν ἄλλους ἔα . . .“ (auf die Andern sieh nicht).

Hüfte;*) der Ellbogen blendet uns durch sein röthlich Weiß; sanft schwellen die Muskeln des Arms wie kleine Meereswellen; die Brust dringt hervor; wer möchte der Schenkel Vollkommenheit verkennen! Bein und Fuß sind schwebend über das Meer gewendet; die Sohle berührt ganz leise das Wasser, eine steuernde Bewegung anzudeuten. Aufwärts aber die Augen ziehen uns immer wieder und wieder an; sie sind bewundernswürdig; sie verrathen den schärfsten, unbegrenztesten Blick, der über das Ende des Meeres hinausreicht.

Bedeutend ist es für unsere Zwecke, wenn wir mit dieser Beschreibung zusammenhalten, was Raphael, die Carracci**) und Andere an demselben Gegenstand gethan. Eine solche Vergleichung wird uns den alten und neuen Sinn, beide nach ihrer ganzen Würdigkeit, aufschließen.

Meles und Kritheïs.***)

Die Quellnymphe Kritheïs liebt den Flußgott Meles; aus Beiden, jonischen Ursprungs, wird Homer geboren.

Meles, im frühen Jünglingsalter vorgestellt. Von seiner Quelle, deren Auslauf ins Meer man zugleich sieht, trinkt die Nymphe ohne Durst; sie schöpft das Wasser und scheint mit der rieselnden Welle zu schwätzen, indem ihr liebevolle Thränen herabrinnen. Der Fluß aber liebt sie wieder und freut sich dieses zärtlichen Opfers.

Die Hauptschöne des Bildes ist in der Figur des Meles. Er ruht auf Krokos, Lotos und Hyazinthen, blumenliebend, früheren Jahren gemäß; er selbst ist als Jüngling dargestellt, zartgebildet und gesittet; man möchte sagen, seine Augen sännen auf etwas Poetisches.

Am Anmuthigsten erweist er sich, daß er nicht heftiges Wasser ausströmt, wie ein rohes, ungezogenes Quellgeschlecht wol thun mag, sondern indem er mit seiner Hand über die Oberfläche der Erde hinfährt, läßt er das sanftquellende Wasser

*) Nach dem Text auf die „zarte Schulter“ (πρὸς ἁπαλῷ τῷ ὤμῳ).

**) Goethe denkt hier namentlich an Raphael's „Triumph der Galatee“ in Fresco in der Farnesina, dann an „Galatee auf dem Meere“ von Agostino Carracci und den „Cyklopen“, welcher vorher auf der Syrinx spielend, der mit Acis fliehenden Galatee ein Felsenstück nachwirft, von Annibale Carracci.

***) Das Stück ist sehr frei behandelt, so daß alles mythologisch Fremdartige des Philostrat gestrichen ist.

durch die Finger rauschen als ein Wasser, geschickt, Liebesträume zu wecken.*)

Aber kein Traum ist's, Kritheïs! Denn Deine stillen Wünsche sind nicht vergebens; bald werden sich die Wellen bäumen und unter ihrem grünpurpurnen Gewölbe Dich und den Gott, Liebe begünstigend, verbergen.

Wie schön das Mädchen ist, wie zart ihre Gestalt, jonisch in Allem! Schamhaftigkeit ziert ihre Bildung, und gerade diese Röthe ist hinlänglich für die Wangen. Das Haar, hinter das Ohr gezogen, ist mit purpurner Binde geschmückt. Sie schaut aber so süß und einfach, daß auch die Thränen das Sanfte vermehren. Schöner ist der Hals ohne Schmuck, und wenn wir die Hände betrachten, finden wir weiche, lange Finger, so weiß als der Vorderarm, der unter dem weißen Kleid noch weißer erscheint; so zeigt sich auch eine wohlgebildete Brust.

Was aber haben die Musen hier zu schaffen? An der Quelle des Meles sind sie nicht fremd: denn schon geleiteten sie, in Bienengestalt,**) die Flotte der Athenienfischen Kolonien hieher. Wenn sie aber gegenwärtig am Ort leichte Tänze führen, so erscheinen sie als freudige Parzen, die einstehende Geburt Homer's zu feiern.

III.

Minerva's Geburt.

Sämmtliche Götter und Göttinnen siehst Du im Olymp versammelt; sogar die Nymphen der Flüsse fehlen nicht. Alle sind erstaunt, die ganz bewaffnete Pallas zu sehen, welche so eben aus dem Haupte des Zeus gesprungen ist. Vulkan, der das Werk verrichtet, steht und scheint um die Gunst der Göttin sich zu bemühen, sein Werkzeug in der Hand, das wie der Regenbogen von Farben glänzt. Zeus athmet von Freude, wie Einer, der eine große Arbeit um großes Nutzens willen übernommen, und stolz auf eine solche Tochter, betrachtet er sie mit

*) An dieser Stelle nimmt Welcker in seinem Kommentar Anstoß, indem er Goethe's Text mit den Worten einleitet: „Interpres Vimariensis eleganter quidem neque tamen vere“ etc.

**) Die Bienen als Geleiter der Auswandernden sind der alten Mythologie nicht fremd. Es deutet auch das Sprichwort „Σειρὴν μὲν φίλον ἀγγέλλει, ξεῖνον δὲ μέλισσα“ hierauf.

Aufmerksamkeit. Auch Juno, ohne Eifersucht, sieht sie mit Neigung an, als ob sie ihr eigen Kind wäre.

Ferner sind unten die Athener und Rhodier*) vorgestellt, auf zwei Hochburgen, im Land und auf der Insel, der Neugebornen schon Opfer bringend; die Rhodier nur unvollkommen, ohne Feuer, aber die Athener mit Feuer und hinreichender Anstalt, wovon der Rauch hier glänzend gemalt ist, als wenn er mit gutem Geruch aufstiege. Deswegen schreitet auch die Göttin auf sie zu als zu den Weisesten. Aber zugleich hat Zeus die Rhodier bedacht, weil sie seine Tochter zuerst mit anerkannt; denn man sagt, er habe eine große Wolke Goldes über ihre Häuser und Straßen ausgeschüttet. Deswegen schwebt auch hier Plutus von den Wolken herab über diesen Gebäuden, ganz vergoldet, um den Stoff anzuzeigen, den er ausspendet.

Geburt des Dionysos.

Eine breite Feuerwolke hat die Stadt Theben bedeckt, und mit großer Gewalt umhüllte Donner und Blitz den Palast des Kadmus; denn Zeus hat seinen tödtlichen Besuch bei Semele vollbracht. Sie ist schon verschieden und Dionysos inmitten des Feuers geboren. Ihr Bildniß, gleich einem dunklen Schatten, steigt gegen den Himmel; aber der Gottknabe wirft sich aus dem Feuer heraus, und leuchtender als ein Stern verdunkelt er die Gluth, daß sie finster und trüb erscheint. Wunderbar theilt sich die Flamme, sie bildet sich nach Art einer angenehmen Grotte; denn der Epheu, reich von Trauben, wächst rings umher; der Weinstock, um Thyrsusrohre geschlungen, steigt willig aus der Erde, er sproßt zum Theil mitten in den Flammen, worüber man sich nicht verwundern muß; denn zu Gunsten des Gottes wird zunächst hier Alles wunderbar zugehen.

Beachtet nun auch den Pan, wie er auf Cithäron's Berggipfel den Dionysos verehrt, tanzend und springend, das Wort Evoe im Munde! Aber Cithäron, in menschlicher Gestalt, betrübt sich schon über das Unglück, das bevorsteht. Ein Epheukranz hängt ihm leicht auf dem Scheitel, im Begriff herabzufallen; er mag zu Ehren des Dionysos nicht gern gekränzt sein. Denn schon pflanzt die rasende Megäre**) eine Fichte

*) Ziemlich übereinstimmend ist die Erzählung bei Diodor, V. 56 f.

**) Im Texte nur „Μέγαιρα“; also ist Megära, eine der drei Erinyen, gemeint.

nächst bei ihm, und dort entspringt jene Quelle, wo Pentheus Blut und Leben verlieren soll.*)

Geburt des Hermes.**)

Auf dem Gipfel des Olymp's ist Hermes, der Schalk, geboren. Die Jahreszeiten nahmen ihn auf. Sie sind alle mit gehöriger Schönheit vorgestellt. Sie umwickeln ihn mit Windeln und Binden, welche sie mit den ausgesuchtesten Blumen bestreuen. Die Mutter ruht nebenan auf einem Lager.

Sogleich aber hat er sich aus seinen Gewanden heimlich losgemacht und wandelt munter den Olymp hinab. Der Berg freut sich sein und lächelt ihm zu. Schon treibt der Knabe die am Fuße weidenden weißen, mit vergoldeten Hörnern geschmückten Kühe, Phöbus' Eigenthum, in eine Höhle.

Phöbus ist zur Maja geeilt, um sich über diesen Raub zu beklagen. Sie aber sieht ihn verwundert an und scheint ihm nicht zu glauben. Während solches Gespräches hat sich Hermes schon hinter Phöbus geschlichen. Leicht springt er hinauf und macht den Bogen los. Phöbus aber, den schelmischen Räuber entdeckend, erheitert sein Gesicht. Dieser Ausdruck des Ueberganges von Verdruß zu Behagen macht der Weisheit und Fertigkeit des Künstlers viel Ehre.

IV.

Herkules.***)

Um diesen ungeheuren Gegenstand nur einigermaßen übersehen zu können, fassen wir uns kurz und sagen, daß Herkules,

*) Die Mythe ist aus den „Bacchen" des Euripides und aus Ovid's Metamorph., III. 511 ff., bekannt. Pentheus, König von Theben und Enkel des Kadmos, ist, obgleich ein Sohn der Agave, der Schwester Semele's, dem Bacchusdienste feindlich. Wie er (was Ovid allerdings nicht erzählt) auf eine Fichte steigt, um den geheimen Dienst der Mänaden zu belauschen, wird er von seiner Mutter gesehen, und die Mänaden stürzen sich auf ihn. Die „Quelle" dagegen, die hier erwähnt wird, hat Beziehung auf die Erzählung des auch im griechischen Texte erwähnten Aktäon, der in einen Hirsch verwandelt wurde. Seinen Namen hat indessen Goethe ausgelassen.

**) Das ganze Stück schließt sich nur lose an den Text des Philostrat an. Für die Mythe vgl. Horaz' Carm., I. 10.

***) Freie Bearbeitung des Stoffs mit vielen eigenen Reflexionen Goethe's.

der Alkmene Sohn, dem Künstler hinreiche, und er sich um alles Uebrige, was nach und nach auf diesen Namen gehäuft worden, keineswegs umzuthun braucht.

Götter und gottähnliche Wesen sind gleich nach der Geburt vollendet: Pallas entspringt dem Haupte Jupiter's geharnischt, Merkur spielt den diebischen Schalk, ehe sich's die Wöchnerin versieht. Diese Betrachtung müssen wir festhalten, wenn wir folgendes Bild recht schätzen wollen.

Herkules in Windeln. Nicht etwa in der Wiege und auch nicht einmal in Windeln, sondern ausgewindelt wie oben Merkur. Kaum ist Alkmene durch List der Galanthis*) vom Herkules genesen, kaum ist er in Windeln nach löblicher Ammenweise beschränkt, so schickt die betrogene, unversöhnliche Juno unmittelbar bei eintretender Mitternacht zwei Schlangen auf das Kind. Die Wöchnerin fährt entsetzt vom Lager; die beihelfenden Weiber, nach mehrtägiger Angst und Sorge nochmals aufgeschreckt, fahren hilflos durch einander. Ein wildes Getümmel entsteht in dem so eben hochbeglückten Hause.

Trotz diesem Allem wäre der Knabe verloren, entschlösse er sich nicht kurz und gut. Rasch befreit er sich von den lästigen Banden, faßt die Schlangen mit geschicktem Griff unmittelbar unter dem Kopf an der obersten Kehle, würgt sie; aber sie schleppen ihn fort, und der Kampf entscheidet sich zuletzt am Boden. Hier kniet er; denn die Weisheit des Künstlers will nur die Kraft der Arme und Fäuste darstellen. Diese Glieder sind schon göttlich; aber die Kniee des neugebornen Menschenkindes müssen erst durch Zeit und Nahrung gestärkt werden; diesmal brechen sie zusammen wie jedem Säugling, der aufrecht stehen sollte. Also Herkules am Boden. Schon sind von dem Druck der kindischen Faust Lebens- und Ringelkräfte der Drachen aufgelöst; schlaff ziehen sich ihre Windungen am Estrich, sie neigen ihr Haupt unter Kindesfaust und zeigen einen Theil der Zähne scharf und giftvoll, die Kämme welk, die Augen geschlossen, die Schuppen glanzlos. Verschwunden ist Gold und Purpur ihrer sonst ringelnden Bewegung und, anzudeuten ihr völliges Verlöschen, ward ihre gelbe Haut mit Blut bespritzt.

Alkmene, im Unterkleide, mit fliegenden Haaren, wie sie dem Bette entsprang, streckt aus die Hände und schreit. Dann

*) Ueber diese Dienerin Alkmene's, die für ihre Täuschung der Juno in ein Wiesel verwandelt wurde, vgl. Ovid's Metamorph., IX. 306 ff.

scheint sie, über die Wunderthat betroffen, sich zwar vom Schrecken zu erholen, aber doch ihren eigenen Augen nicht zu trauen. Die immer geschäftigen Weiber möchten, bestürzt, sich gegen einander verständigen. Auch der Vater*) ist aufgeregt; unwissend, ob ein feindlicher Ueberfall sein Haus ergriff, sammelt er seine getreuen Thebaner und schreitet heran zum Schutze der Seinigen. Das nackte Schwert ist zum Hieb aufgehoben, aber aus den Augen leuchtet Unentschlossenheit; ob er staunt oder sich freut, weiß ich nicht; daß er als Retter zu spät komme, sieht er glücklicherweise nur allzu deutlich.

Und so bedarf denn dieser unbegreifliche Vorgang einer höheren Auslegung; deshalb steht Tiresias in der Mitte, uns zu verkündigen die überschwängliche Größe des Helden. Er ist begeistert, tief und heftig Athem holend nach Art der Wahrsagenden. Auch ist in der Höhe nach löblichem dichterischem Sinn die Nacht als Zeuge dieses großen Ereignisses in menschlicher Gestalt beigesellt; sie trägt eine Fackel in der Hand, sich selbst erleuchtend, damit auch nicht das Geringste von diesen großen Anfängen unbemerkt bleibe.

Indem wir nun bewundernd uns vor die Einbildungskraft stellen, wie Wirklichkeit und Dichtung verschwistert äußere That und tieferen Sinn vereinigen, so begegnet uns in den Herkulanischen Alterthümern derselbe Gegenstand, freilich nicht in so hochsinnlicher Sphäre, aber dennoch sehr schätzenswerth. Es ist eigentlich eine Familienscene, verständig gedacht und symbolisirt. Auch hier finden wir Herkules am Boden, nur hat er die Schlangen ungeschickt angefaßt, viel zu weit abwärts; sie können ihn nach Belieben beißen und ritzen. Die bewegteste Stellung der Mutter nimmt die Mitte des Bildes ein; sie ist herrlich, von den Alten bei jeder schicklichen Gelegenheit wiederholt. Amphitruo auf einem Thronsessel — denn bis zu seinen Füßen hat sich der Knabe mit den Schlangen herangebalgt — eben im Begriff aufzustehen, das Schwert zu ziehen, befindet sich in zweifelhafter Stellung und Bewegung. Gegen ihm über der Pädagog. Dieser alte Hausfreund hat den zweiten Knaben auf den Arm genommen und schützt ihn vor Gefahr.

Dieses Bild ist Jedermann zugänglich und höchlich zu schätzen, ob es gleich schwächerer Zeichnung und Behandlung nach auf ein höheres vollkommenes Original hindeutet.

---

*) S. Z. 31.

Aus dieser liebenswürdigen Wirklichkeit hat sich nun ein dritter Künstler in das Höchste gehoben, der, wie Plinius meldet,*) eben den ganzen Himmel um Zeus versammelte, damit Geburt und That des kräftigen Sohnes auf Erden für ewige Zeiten bestätigt sei. Zu diesem hohen geistigen Sinne, daß ohne Bezug des Oberen und Unteren nichts dämonisch Großes zu erwarten sei, haben die Alten, wie wir schon öfters rühmen müssen, ihre künstlerischen Arbeiten hingelenkt. Auch war bei Minervens Geburt derselbige Fall; und wird nicht noch bis auf diesen Tag bei Geburt eines bedeutenden Kindes, um sie zu bewahrheiten, zu bekräftigen und zu verehren, Alles, was Großes und Hohes den Fürsten umgiebt, herbeigerufen?

Nun, zum Zeugniß, wie die Alten aus der Fülle der Umgebung den Hauptmoment herauszuheben und einzeln darzustellen das Glück gehabt, erwähnen wir einer sehr kleinen antiken Münze von der größten Schönheit, deren Raum das tüchtige Kind mit den Schlangen im Konflikt bis an den letzten Rand vollkommen ausfüllt. Möge ein kräftiger junger Künstler einige Jahre seine Bemühungen diesem Gegenstande schenken!

Wir schreiten nun fort in das Leben des Helden, und da bemerken wir, daß man eigentlich zu viel Gewicht auf seine zwölf Arbeiten gelegt, wie es geschieht, wenn eine bestimmte Zahl und Folge ausgesprochen ist, da man denn wol immer ein Dutzend ähnlicher Gegenstände in einem Kreise beisammen sehen mag. Doch gewiß finden sich unter den übrigen Thaten des Helden, die er aus reinem Willen oder auf zufällige Anregung unternahm, noch wichtige, mehr erfreuliche Bezüge. Glücklicherweise giebt unsere Galerie hievon die schönsten Beispiele.

Herkules und Acheloos.

Um dieses Bild klar ins Anschauen zu fassen, mußt Du, mein Sohn, Dich wohl zusammennehmen und voraus erfahren, daß Du auf ätolischem Grund und Boden seiest. Diese Heroine,

*) Vgl. Plinius' Nat. hist., lib. XXXV. 36. Cap. 9. Plinius spricht von zwei Bildern des Zeuxis, die Goethe hier in eins zusammenzieht: „Magnificus est et Jupiter ejus in throno adstantibus diis et Hercules infans dracones strangulans, Alcmena matre coram pavente et Amphitryone." Auf diesen öfters begangenen Fehler macht schon Welcker, ohne Goethe's Namen zu nennen, aufmerksam.

mit Buchenlaub bekränzt, von ernstem, ja widerwilligem Ansehen, ist die Schutzgöttin der Stadt Kalydon; sie wäre nicht hier, wenn nicht das ganze Volk die Mauern verlassen und einen Kreis geschlossen hätte, dem ungeheuersten Ereigniß zuzusehen.

Denn Du siehst hier den König Oeneus in Person, traurig, wie es einem König ziemt, der zu seiner und der Seinen Errettung kein Mittel sieht. Wovon aber eigentlich die Rede sei, begreifen wir näher, wenn wir seine Tochter neben ihm sehen, zwar als Braut geschmückt, jedoch gleichfalls niedergeschlagen, mit abgewendetem Blicke.

Was sie zu sehen vermeidet, ist ein unwillkommener, furchtbarer Freier, der gefährliche Grenznachbar, Flußgott Acheloos. Er steht in derbster Mannsgestalt, breitschulterig, ein Stierhaupt zu tragen mächtig genug. Aber nicht allein tritt er auf; zu beiden Seiten stehen ihm die Truggestalten, wodurch er die Kalydonier schrecket. Ein Drache, in fürchterlichen Windungen aufgereckt, roth auf dem Rücken, mit strotzendem Kamm, von der andern Seite ein munteres Pferd*) von schönster Mähne, mit dem Fuß die Erde schlagend, als wenn es zum Treffen sollte. Betrachtest Du nun wieder den furchtbaren Flußgott in der Mitte, so entsetzest Du Dich vor dem wilden Bart, aus welchem Quellen hervortriefen. So steht nun Alles in größter Erwartung, als ein tüchtiger Jüngling herantritt, die Löwenhaut abwerfend und eine Keule in der Hand behaltend.

Hat man nun bisher das Vergangene deutungsweise vorgeführt, so siehst Du, nun verwandelte sich Acheloos in einen mächtig gehörnten Stier, der auf Herkules losrennt. Dieser aber faßt mit der linken Hand das Horn des dämonischen Ungeheuers und schlägt das andere mit der Keule herab. Hier fließt Blut, woraus Du siehst, daß der Gott in seiner innersten Persönlichkeit verwundet ist. Herkules aber, vergnügt über seine That, betrachtet nur Dejanira; er hat die Keule weggeworfen und reicht ihr das Horn zum Unterpfand. Künftig wird es zu den Händen der Nymphen gelangen, die es mit Ueberfluß füllen, um die Welt zu beglücken.**)

---

*) Der Text der Stelle ist unsicher; in neueren Ausgaben steht „Stier" statt „Pferd".

**) „Künftig ... beglücken" — Zusatz Goethe's.

Herkules und Nessus.*)

Diese brausenden Fluthen, welche, angeschwollen, Felsen und Baumstämme mit sich führend, jedem Reisenden die sonst bequeme Furth versagen, es sind die Fluthen des Euenos, des kalydonischen Landstroms. Hier hat ein wundersamer Fährmann seinen Posten genommen, Nessus, der Zentaur, der einzige seines Gelichters, der aus Pholoë**) den Händen des Herkules entrann. Hier aber hat er sich einem friedlichen, nützlichen Geschäft ergeben; er dient mit seinen Doppelkräften jedem Reisenden; diese will er auch für Herkules und die Seinigen verwenden.

Herkules, Dejanira und Hyllus kamen im Wagen zum Flusse; hier machte Herkules, damit sie sicherer überkämen, die Eintheilung, Nessus sollte Dejaniren übersetzen, Hyllus aber auf dem Wagen sich durchbringen; Herkules gedachte watend zu folgen. Schon ist Nessus hinüber. Auch Hyllus hat sich mit dem Wagen gerettet, aber Herkules kämpft noch gewaltig mit dem Flusse. Indessen vermißt sich der Zentaur gegen Dejaniren; der Hilferufenden gleich gewärtig, faßt Herkules den Bogen und sendet einen Pfeil auf den Verwegenen. Er schießt; der Pfeil trifft; Dejanira reicht die Arme gegen den Gemahl. Dies ist der Augenblick, den wir im Bilde bewundern. Der junge Hyllus erheitert die gewaltsame Scene; ans Ufer gelangt, hat er sogleich die Leitriemen an den Wagen gebunden, und nun steht er droben, klatscht in die Hände und freut sich einer That, die er selbst nicht verrichten konnte. Nessus aber scheint das tödtliche Geheimniß Dejaniren noch nicht vertraut zu haben.

Betrachtung.

Wir halten fest im Auge, daß bei Herkules auf Persönlichkeit Alles gemeint sei; nur unmittelbare That sollte den Halbgott verherrlichen. Mit Händen zu ergreifen, mit Fäusten

*) Goethe verändert die Anordnung. Bei Philostrat ist Herkules mit seinem Sohne Hyllus im Wagen, nicht wie hier Jeder allein; auch wird dort das Geschenk des sterbenden Nessus an Dejanira erwähnt.

**) Ort in Arkadien, nahe bei Erymanthus, wo Herkules die Zentauren besiegte.

zu zerschmettern, mit Armen zu erdrücken, mit Schultern zu ertragen, mit Füßen zu erreichen, das war seine Bestimmung und sein Geschick. Bogen und Pfeile dienten ihm nebenher, um in die Ferne zu wirken; als Nahwaffe gebrauchte er die Keule, und selbst diese öfters nur als Wanderstab. Denn gewöhnlich, um die That zu beginnen, wirft er sie weg, ebenso auch die Löwenhaut, die er mehr als ein Siegeszeichen denn für ein Gewand trägt. Und so finden wir ihn immer auf sich selbst gestützt, im Zweikampf, Wettstreit, Wetteifer überall ehrenvoll auftretend.

Daß seine Gestalt von dem Künstler jedesmal nach der nächsten Bestimmung modifizirt worden, können wir weissagen, wobei die köstlichsten, klassischsten Reste uns zu Hilfe kommen, nicht weniger Zeugnisse der Schriftsteller, wie wir sogleich sehen werden.

Herkules und Antäus.

Der libysche Wegelagerer verläßt sich auf seine Kräfte, die von der Mutter Erde nach jedem Verlust durch die mindeste Berührung wieder erstattet werden. Er ist im Begriff, die Erschlagenen zu begraben, und man muß ihn wol für einen Sohn des Bodens halten; denn er gleicht einer roh gebildeten Erdscholle. Er ist fast ebenso breit als lang, der Hals mit den Schultern zusammengewachsen; Brust und Hals scheinen so hart, als wenn der Erzarbeiter sie mit Hämmern getrieben hätte. Fest steht er auf seinen Füßen, die nicht gerade, aber tüchtig gebildet sind.

Diesem vierschrötigen Boxer steht ein gelenker Held entgegen, gestaltet, als wenn er zu Faustkämpfen ganz allein geboren und geübt sei. Ebenmaß und Stärke der Glieder geben das beste Zutrauen; sein erhabenes Ansehen läßt uns glauben, daß er mehr sei als ein Mensch. Seine Farbe ist rothbraun,*) und die aufgelaufenen Adern verrathen innerlichen Zorn,**) ob er sich gleich zusammennimmt, um als ein von beschwerlicher

*) Bei Philostrat ist Antäus schwarz.

**) Der Ausdruck im griechischen Text (*ἔστιν αὐτῷ καὶ ἄνθος αἵματος*) bedeutet, daß ihm das Blut gewissermaßen an die Oberfläche tritt, also ein Rothwerden der Aufregung, die der Kampf herbeiführt.

Wanderung Angegriffener nicht etwa hier den Kürzern zu ziehen. Solchen Verzug fühlt Antäus nicht; schwarz von der Sonne gebrannt, tritt er frech dem Helden entgegen, nur daß er sich die Ohren verwahrt,*) weil dorthin die ersten, mächtigsten Schläge fallen.

Dem Helden jedoch ist nicht unbewußt, daß er weder mit Stoß noch Schlag das Ungeheuer erlegen werde. Denn Gäa, die Mutter, stellt ihren Liebling, wie er sie nur im Mindesten berührt, in allen Kräften wieder her. Deshalb faßt Herkules den Antäus in der Mitte, wo die Rippen sind, hält ihm die Hände hinterwärts zusammen, stemmt den Ellenbogen gegen den keuchenden Bauch und stößt ihm die Seele aus. Du siehst, wie er winselnd auf die Erde herabblickt, Herkules hingegen voller Kraft bei der Arbeit lächelt. Daß auch Götter diese That beobachten, kannst Du an der goldenen Wolke sehen, die, auf den Berg gelagert, sie wahrscheinlich bedeckt. Von dorther kommt ja Merkur, als Erfinder des Faustkampfes,**) den Sieger zu bekränzen.

Herkules und Atlas.

Diesmal treffen wir unsern Helden nicht kämpfend noch streitend, nein, der löblichste Wetteifer hat ihn ergriffen; im Dulden will er hilfreich sein. Denn auf seinem Wege zu den libyschen Hesperiden, wo er die goldenen Aepfel gewinnen sollte, findet er Atlas, den Vater jener Heroinen, unter der ungeheuern Last des Firmamentes, das ihm zu tragen auferlegt war, fast erliegend. Wir sehen die riesenhafte Gestalt auf ein Knie niedergedrückt; Schweiß rinnt herab. Den eingezogenen Leib und dessen Darstellung bewundern wir; er scheint wirklich eine Höhle, aber nicht finster; denn er ist, durch Schatten und Widerscheine, die sich begegnen, genugsam erleuchtet, dem Maler als ein großes Kunststück anzurechnen. Die Brust dagegen tritt mächtig hervor in vollem Lichte; sie ist kräftig, doch scheint sie gewaltsam ausgedehnt. Ein tiefes Athemholen glaubt man zu bemerken; so scheint auch der Arm zu zittern, welcher die himmlischen Kreise stützt. Was aber in diesen sich bewegt, ist nicht körperlich ge-

*) „ξυνδέων τὸ οὖς“ — es ist zu denken, daß er eine Kappe aufsetzt.

**) Man vgl. z. B. Horaz' Carm., I. 10. 3—4.

malt, sondern als in Aether schwimmend; die beiden Bären sieht man sowie den Stier; auch Winde blasen, theils gemeinsam, theils widerwärtig, wie es sich in der Atmosphäre begeben mag.*)

Herkules aber tritt hinzu, im Stillen begierig, auch dieses Abenteuer zu bestehen; er bietet nicht geradezu dem Riesen seine Dienste, aber bedauert den gewaltsamen Zustand und erweist sich nicht abgeneigt, einen Theil der Last zu übertragen; der Andere dagegen ist es wohl zufrieden und bittet, daß er das Ganze nur auf kurze Zeit übernehmen möge. Nun sehen wir die Freudigkeit des Helden zu solcher That; aus seinem Angesicht leuchtet Bereitwilligkeit; die Keule ist weggeworfen; nach Bemühung streben die Hände. Diese lebhafte Bewegung ist durch Licht und Schatten des Körpers und aller Glieder kräftig hervorgehoben, und wir zweifeln keinen Augenblick, die ungeheure Last von den Schultern des Einen auf die Schultern des Andern herübergewälzt zu sehen.

*

Untersuchen wir uns recht, so können wir den Herkules nicht als gebietend, sondern immer als vollbringend in der Einbildungskraft hervorrufen, zu welchen Zwecken ihn denn auch die Fabel in die entschiedensten Verhältnisse gesetzt hat. Er verlebt seine Tage als Diener, als Knecht; er freut sich keiner Heimath; theils zieht er auf Abenteuer umher, theils in Verbannung; mit Frau und Kindern ist er unglücklich sowie mit schönen Günstlingen, zu deren Betrachtung wir nun aufgefordert sind.

Herkules und Hylas.**)

Der Held als Jüngling begleitet die Argonautenfahrt, einen schönen Liebling, den Hylas, an der Seite. Dieser, knabenhaft, Wasser zu holen, steigt in Mysien ans Land, um nicht zurückzukehren. Hier sehen wir, wie es ihm ergangen; denn als er unklug von einem abschüssigen Ufer herab die klare Welle schöpfen will, wie sie in dichtem Waldgebüsch reichlich hervorquillt, findet es eine lüsterne Nymphe gar leicht, ihn hinabzustoßen. Noch kniet sie oben in derselben Handlung

*) Diese Ausführung ist hinzugesetzt.

**) Ueber den Raub des Hylas vgl. Hyginus' Fab. 14 u. 271.

und Bewegung. Zwei andere, aus dem Wasser erhoben, verbünden sich mit ihr; vier Hände, glücklich verschlungen, sind beschäftigt, den Knaben unterzutauchen, aber mit so ruhiger, schmeichelnder Bewegung, wie es Wellengöttinnen geziemt. Noch ist die Linke des Knaben beschäftigt, den Krug ins Wasser zu tauchen; seine Rechte, wie zum Schwimmen ausgestreckt, mag nun auch bald von den holdseligen Feindinnen ergriffen werden. Er wendet sein Gesicht nach der ersten, gefährlichsten, und wir würden dem Maler einen hohen Preis zuerkennen, welcher die Absicht des alten Künstlers uns wieder belebt vor Augen stellte. Dieses Mienenspiel von Furcht und Sehnsucht, von Scheu und Verlangen auf den Gesichtszügen des Knaben würde das Liebenswürdigste sein, was ein Künstler uns darstellen könnte. Wüßte er nun den gemeinsamen Ausdruck der drei Nymphen abzustufen, entschiedene Begierde, dunkles Verlangen, unschuldige, gleichsam spielende Theilnahme zu sondern und auszudrücken, so würde ein Bild entstehen, welches auf den Beifall der sämmtlichen Kunstwelt Anspruch machen dürfte.

Aber noch ist das Gemälde nicht vollendet, noch schließt sich ein herrlicher, unentbehrlicher Theil daran. Herkules als liebender Jüngling drängt sich durchs Dickicht; er hat den Namen seines Freundes wiederholt gerufen. Hylas, Hylas!*) tönt es durch Fels und Wald, und so antwortet auch das Echo Hylas, Hylas! Solche triegerische Antwort vernehmend, steht der Held stille; sein Horchen wird uns deutlich, denn er hat die linke Hand gar schön gegen das linke Ohr gehoben. Wer nun auch hier die Sehnsucht des getäuschten Wiederfindens ausdrücken könnte, der wäre ein Glücklicher, den wir zu begrüßen wünschen.

Herkules und Abderos.**)

Hier hat der Kräftige das Viergespann des Diomedes***) mit der Keule bezwungen; eine der Stuten liegt todt, die andere

*) Vgl. Virgil's Eclog. VI. 44: „ut litus Hyla, Hyla omne sonaret".

**) Im griechischen Text „Ἀβδήρου ταφαί" (das Grab des Abderos). Ueber die Mythe s. Apollodor, II. 5.

***) Nicht der aus der Ilias bekannte, sondern der König der thrakischen Bistoner. — Uebrigens ist nicht etwa die Tödtung der Rosse des Diomedes, die ja eine der zwölf Arbeiten des Herkules war, Gegenstand des Bildes, sondern das in der vorigen Note Angegebene.

zappelt, und wenn die dritte wieder aufzuspringen scheint, so sinkt die vierte nieder, rauchhaarig und wild sämmtlich anzusehen. Die Krippen aber sind mit menschlichen Gliedern und Knochen gefüllt, wie sie Diomed seinen Thieren zur Nahrung vorzuwerfen pflegte. Der barbarische Rossenährer selbst liegt erschlagen bei den Bestien, wilder anzuschauen als diese.

Aber ein schwereres Geschäft als die That vollbringt nun der Held; denn das Obertheil eines schönen Knaben schlottert in der Löwenhaut. Wohl, wohl, daß uns die untere Hälfte verdeckt scheint; denn nur einen Theil seines geliebten Abderos trägt Herkules hinweg, da der andere schon in der Hitze des gräßlichen Kampfes von den Ungeheuern aufgezehrt ist.

Darum blickt der Unbezwingliche so bekümmert vor sich hin; Thränen scheint er zu vergießen, doch er nimmt sich zusammen und sinnt schon auf eine würdige Grabstätte. Nicht etwa ein Hügel, eine Säule nur soll den Geliebten verewigen: eine Stadt*) soll gebaut werden, jährliche Feste gewidmet, herrlich an allerlei Arten Wettspiel und Kampf, nur ohne Pferderennen; das Andenken dieser verhaßten Thiere sei verbannt!

*

Die herrliche Komposition, welche zu dieser Beschreibung Anlaß gegeben, tritt sogleich vor die Phantasie, und der Werth solcher zur Einheit verknüpften mannichfaltigen, bedeutenden, deutlichen Aufgabe wird sogleich anerkannt.

Wir lenken daher unsere Betrachtung nur auf die bedenkliche Darstellung der zerfleischten Glieder, welche der Künstler, der uns die Verstümmlung des Abderos so weislich verbarg, reichlich in den Pferdekrippen ausspendet.

Betrachtet man die Forderungen genauer, so konnten freilich die Ueberreste des barbarischen Futters nicht vermißt werden; man beruhige sich mit dem Ausspruch: Alles Nothwendige ist schicklich!**)

In den von uns dargestellten und bearbeiteten Bildern finden wir das Bedeutende niemals vermieden, sondern vielmehr dem Zuschauer mächtig entgegengebracht. So finden wir die Köpfe und Schädel, welche der Straßenräuber am alten Baume

*) Dem Abderos wird mythisch die Gründung der Stadt Abdera in Thrazien zugeschrieben, die historisch erst durch Timesios von Klazomenä geschehen ist.

**) Man vgl. hiezu die tadelnden Bemerkungen von Friedrichs, S. 65 ff.

als Trophäen aufgehängt; ebenso wenig fehlen die Köpfe der Freier Hippodamia's,*) am Palaste des Vaters aufgesteckt, und wie sollen wir uns bei den Strömen Blutes benehmen, die in so manchen Bildern, mit Staub vermischt, hin und wieder fließen und stocken! Und so dürfen wir wol sagen: Der höchste Grundsatz der Alten war das Bedeutende, das höchste Resultat aber einer glücklichen Behandlung das Schöne. Und ist es bei uns Neueren nicht derselbe Fall? Denn wo wollten wir in Kirchen und Galerien die Augen hinwenden, nöthigten uns nicht vollendete Meister, so manches widerwärtige Martyrthum dankbar und behaglich anzuschauen!

*

Wenn wir uns in dem Vorigen für unfähig erklärt haben, die Gestalt des Herkules als eines Herrschenden, Gebietenden, Antreibenden in unserer Einbildungskraft hervorzubringen, und wir ihn dagegen nur als dienend, wirkend, leistend anerkennen wollten, so gestehen wir doch gegenwärtig ohne Beschämung, daß der Genius alter Kunst unsere Fähigkeiten weit überflügelt und dasjenige, was jene für unthunlich hielten, schon längst geliefert hat. Denn wir führen uns zur Erinnerung, daß vor dreißig Jahren sich in Rom der Abguß eines nach England gewanderten Kopfes befand, den Herkules vorstellend, von königlichem Ansehen. In der ganzen Form des Hauptes sowie in der Bestimmung einzelner Gesichtszüge war der höchste Friede ausgedrückt, den Verstand und klarer Sinn allein dem Antlitz des Menschen verleihen mag. Alles Heftige, Rohe, Gewaltsame war verschwunden, und jeder Beschauende fühlte sich beruhigt in der friedlichen Gegenwart. Diesem huldigte man unbedingt als seinem Herrn und Gebieter, ihm vertraute man als Gesetzgeber, ihn hätten wir in jedem Falle zum Schiedsrichter gewählt.

Herkules und Telephus.**)

Und so finden wir den Helden auch in dem zartesten Verhältnisse, als Vater zum Sohn, und hier bewährt sich aber-

---

*) Vgl. Werke, VII. S. 124, erste Note.

**) Telephos ist Sohn des Herkules von Auge (der Strahlenden), Tochter des Aleos, Königs von Tegea. Sein Name stammt nach Apollodor von der Hirschkuh, die ihn gesäugt hat (θηλή — ἔλαφος).

mals die große Beweglichkeit griechischer Bildungskraft. Wir finden den Helden auf dem Gipfel der Menschheit. Leider hat die neuere Kunst durch religiöse Zufälligkeiten verhindert, die köstlichsten Verhältnisse nachzubilden — den Bezug vom Vater zum Sohn, vom Ernährer zum Säugling, vom Erzieher zum Zögling, da uns doch die alte Kunst die herrlichsten Dokumente dieser Art hinterließ. Glücklicherweise darf jeder Kunstfreund nur die Herkulanischen Alterthümer aufschlagen, um sich von der Vortrefflichkeit des Bildes zu überzeugen, welches zu rühmen wir uns berufen fühlen.

Hier steht Herkules, heldenhaft geschmückt; ihm fehlt keines jener bekannten Beizeichen. Die Keule, vom Löwenfell behangen und bepolstert, dient ihm zur bequemen Stütze; Köcher und Pfeile ruhen unter dem sinkenden Arm. Die linke Hand auf den Rücken gelegt, die Füße über einander geschlagen, steht er beruhigt, vom Rücken anzusehen, das mit Kranz und Binde zierlich umwundene Haupt nach uns wendend und zugleich den kleinen, am Reh säugenden Knaben betrachtend.

Reh und Knabe führen uns wieder auf Myron's Kuh zurück. Hier ist eine ebenso schöne, ja mehr elegante, sentimentale Gruppe, nicht so genau in sich geschlossen wie jene; denn sie macht den Antheil eines größern Ganzen. Der Knabe, indem er säugt, blickt nach dem Vater hinauf; er ist schon halbwüchsig, ein Heldenkind, nicht bewußtlos.

Jedermann bewundere, wie die Tafel ausgefüllt sei; vorn in der Mitte steht ein Adler feierlich, ebenso zur Seite liegt eine Löwengestalt, anzudeuten, daß durch dämonische und heroische Gegenwart diese Bergeshöhen zum friedlichen Paradies geworden. Wie sollen wir aber diese Frau ansprechen, welche dem Helden so mächtig ruhig gegenüber sitzt? Es ist die Heroine des Berges; maskenhaft starr blickt sie vor sich hin, nach Dämonenweise untheilnehmend an allem Zufälligen. Der Blumenkranz ihres Hauptes deutet auf die fröhlichen Wiesen der Landschaft, Trauben und Granatäpfel des Fruchtkorbes auf die Gartenfülle der Hügel, so wie ein Faun über ihr uns bezeugt, daß zu gesunder Weide die beste Gelegenheit auf den Höhen sei. Auch er bedeutet nur die Gelegenheit des Ortes, ohne Theil an dem zarten und zierlichen Ereigniß zu nehmen. Gegenüber jedoch begleitet den väterlichen Helden eine beschwingte Göttin, bekränzt wie er; sie hat ihm den Weg durch die Wildniß gezeigt, sie deutet ihm nun auf den wundersam erhaltenen

und glücklich herangewachsenen Sohn. Wir benamsen sie nicht; aber die Kornähren, die sie führt, deuten auf Nahrung und Vorsorge. Wahrscheinlich ist sie es, die den Knaben der säugenden Hinde untergelegt hat.

An diesem Bilde sollte sich jeder Künstler in seinem Leben einmal versucht haben; er sollte sich prüfen, um zu erfahren, wie ferne es möglich sei, das, was dieses Bild durch Ueberlieferung verloren haben mag, wiederherzustellen, ohne daß dem Hauptbegriff der in sich vollendeten Komposition geschadet werde. Sodann wäre die Frage, wie die Charaktere zu erhalten und zu erhöhen sein möchten. Ferner könnte dieses Bild, in allen seinen Theilen vollkommen ausgeführt, die Fertigkeit und Geschicklichkeit des Künstlers auf das Unwidersprechlichste bewähren.

Herkules und Thiodamas.

Dem Helden, dessen höchstes Verdienst auf tüchtigen Gliedern beruht, geziemt es wol, einen seiner Arbeit gemäßen Hunger zu befriedigen; und so ist Herkules auch von dieser Seite berühmt und dargestellt. Heißhungrig findet er einst gegen Abend auf dem schroffsten Theil der Insel Rhodus, von Lindiern bewohnt, einen Ackersmann, den kümmerlichsten Bodenraum mit Pflugschaar aufreißend. Herkules handelt um die Stiere;*) gutwillig will sie ihm der Mann nicht abtreten. Ohne Umstände ergreift der Held den einen, tödtet, zerlegt ihn, weiß Feuer zu verschaffen und fängt an, sich eine gute Mahlzeit vorzubereiten.

Hier steht er, aufmerksam auf das Fleisch, das über den Kohlen bratend schmort. Er scheint mit großem Appetit zu erwarten, daß es bald gar werde, und beinahe mit dem Feuer zu hadern, daß es zu langsam wirke. Die Heiterkeit, welche sich über seine Gesichtszüge verbreitet, wird keineswegs gestört, als der in seinen nützlichsten Thieren höchst beschädigte Ackersmann ihn mit Verwünschungen, mit Steinen überfällt. Der Halbgott steht in seinen großen Formen, der Landmann als ein alter, schroffer, strauchwilder, roher, derber Mann, den Körper bekleidet, nur Kniee, Arme, was Kraft andeutet, entblößt.

Die Lindier verehren immerfort zum Andenken dieses Ereignisses den Herkules an hohen Festtagen mit Verwünschungen

*) Dies steht nicht im Texte.

und Steinwerfen, und er in seiner unverwüstlichen guten Laune thut ihnen immer dagegen Manches zu Gute.

Die Kunst, wenn sie lange mit Gegenständen umgeht, wird Herr über dieselben, so daß sie den würdigsten eine leichte, lustige Seite wol abgewinnt. Auf diesem Wege entsprang auch gegenwärtiges Bild.

Es ist zur Bearbeitung höchst anlockend. Im schönen Gegensatz steht eine große, heitere Heldennatur gegen eine rohe andringende, kräftige Gewalt, die erste ruhig, aber bedeutend in ihren Formen, die zweite durch heftige Bewegung auffallend. Man denke sich die Umgebung dazu! Ein zweiter Stier, noch am Pfluge, geringes aufgerissenes Erdreich, Felsen daneben, eine glückliche Beleuchtung vom Feuer her. Wäre dies nicht ein schönes Gegenstück zum Ulyß bei dem Cyklopen, im heitersten Sinne ein glücklicher Gegensatz?

Herkules bei Admet.*)

Und so mag denn dieses heitere Bild unsere diesmalige Arbeit beschließen. Ein treulich mitwirkender Kunstfreund entwarf es vor Jahren zum Versuch, inwiefern man sich der antiken Behandlungsweise solcher Gegenstände einigermaßen nähern könne. Der Raum ist wol das Doppelte so breit als hoch und enthält drei verschiedene Gruppen, welche kunstreich zusammen verbunden sind. In der Mitte ruht Herkules, riesenhaft, auf Polster gelehnt, und kommt durch diese Lage mit den übrigen stehenden Figuren ins Gleichgewicht. Der vor ihn gestellte Speisetisch, das unter ihm umgestürzte Weingefäß deuten schon auf reichlich eingenommenen Genuß, mit welchem sich jeder Andere wol begnügt hätte; dem Helden aber soll sich das Gastmahl immerfort erneuern. Deshalb sind zu seiner Rechten drei Diener beschäftigt. Einer, die Treppe heraufsteigend, bringt auf mächtiger Schüssel den fettesten Braten. Ein anderer ihm nach, die schweren Brodkörbe kaum erschleppend. Sie begegnen einem dritten, der hinab zum Keller gedenkt, eine umgekehrte Kanne am Henkel schwenkt und, mit dem Deckel klappernd, über die Trinklust des mächtigen Gastes ungehalten scheint. Alle drei mögen sich verdrießlich über die Zudringlichkeit des Helden besprechen, dessen Finger der rechten Hand den im Alterthum als

*) Nach der „Alkestis" des Euripides.

Ausdruck von Sorgseligkeit so beliebten Akt des Schnalzens auszuüben bewegt sind. Zur Linken aber steht Admet, eine Schale darreichend, in ruhiger Stellung des freundlichsten Wirthes. Und so verbirgt er dem Gast die traurige Scene, die durch einen Vorhang von dem bisher beschriebenen offenen Raume getrennt wird, dem Zuschauer jedoch nicht verborgen bleibt.

Aus diesem dunkeln Winkel, wo eine Anzahl trostloser Frauen ihre abgeschiedene Herrin bedauern, trat ein Knabe hervor, der, den Vater beim Mantel fassend, ihn hereinzuziehen und ihm Theilnahme an dem unseligen Familiengeschick aufzunöthigen gedenkt. Durch Gestalt und Handlung dieses Kindes wird nun das Innere mit dem Aeußern verbunden, und das Auge kehrt gern über Gast und Knechte die Treppe hinab in das weite Vorhaus und in den Feldraum vor demselben, wo man noch einen Hausgenossen beschäftigt sieht, ein aufgehängtes Schwein zu zerstücken, um die entschiedene Speiselust des Gastes anzudeuten und auf deren Unendlichkeit scherzhaft hinzuweisen.

Da jedoch weder die wohldurchdachte Komposition noch die Anmuth der Einzelnheiten, noch weniger das Glück, womit Licht und Schatten, von Farbe begleitet, einander entgegengesetzt sind, sich keineswegs durch Worte aussprechen lassen, so wünschen wir gedachtes Blatt den Kunstfreunden gelegentlich nachgebildet mitzutheilen, um die früheren Absichten durch ein Beispiel auszusprechen und womöglich zu rechtfertigen.

*

Mag nun unser Leser zurückschauen auf das Verzeichniß, worin wir sämmtliche Philostratische Gemälde vorausgeschickt, so wird er gewiß mit uns die Empfindung theilen, wenn wir bekennen, daß wir höchst ungern uns in der Hälfte von einer so erfreulichen Aufstellung trennen. Viele Jahre lagen die Vorarbeiten unbenutzt; ein glücklicher Augenblick vergönnte, sie wieder vorzunehmen.

Möge das, was wir vorgetragen haben, nicht blos gelesen, in der Einbildungskraft hervorgerufen werden, sondern in die Thatkraft jüngerer Männer übergehen! Mehr als alle Maximen, die doch Jeder am Ende nach Belieben auslegt, können solche Beispiele wirken; denn sie tragen den Sinn mit sich, worauf Alles ankommt, und beleben, wo noch zu beleben ist.

Antik und Modern.

Da ich in Vorstehendem genöthigt war, zu Gunsten des Alterthums, besonders aber der damaligen bildenden Künstler, so viel Gutes zu sagen, so wünschte ich doch nicht mißverstanden zu werden, wie es leider gar oft geschieht, indem der Leser sich eher auf den Gegensatz wirft, als daß er zu einer billigen Ausgleichung sich geneigt fände. Ich ergreife daher eine dargebotene Gelegenheit, um beispielweise zu erklären, wie es eigentlich gemeint sei, und auf das ewig fortdauernde Leben des menschlichen Thuns und Handelns unter dem Symbol der bildenden Kunst hinzudeuten.

Ein junger Freund, Karl Ernst Schubarth, in seinem Hefte Zur Beurtheilung Goethe's,*) welches ich in jedem Sinne zu schätzen und dankbar anzuerkennen habe, sagt: „Ich bin nicht der Meinung wie die meisten Verehrer der Alten, unter die Goethe selbst gehört, daß in der Welt für eine hohe, vollendete Bildung der Menschheit nichts ähnlich Günstiges sich hervorgethan habe wie bei den Griechen." Glücklicherweise können wir diese Differenz mit Schubarth's eigenen Worten ins Gleiche bringen, indem er spricht: „Von unserem Goethe aber sei es gesagt, daß ich Shakespeare ihm darum vorziehe, weil ich in Shakespeare einen solchen tüchtigen, sich selbst unbewußten Menschen gefunden zu haben glaube, der mit höchster Sicherheit, ohne alles Räsonniren, Reflektiren, Subtilisiren, Klassifiziren und Potenziren den wahren und falschen Punkt der Menschheit überall so genau, mit so nie irrendem Griff und so natürlich hervorhebt, daß ich zwar am Schluß bei Goethe immer das nämliche Ziel erkenne, von vorn herein aber stets mit dem Entgegengesetzten zuerst zu kämpfen, es zu überwinden und mich

*) Die hier bezeichnete Schrift erschien in Berlin 1817 in 2 Bänden.

sorgfältig in Acht zu nehmen habe, daß ich nicht für blanke Wahrheit hinnehme, was doch nur als entschiedener Irrthum abgelehnt werden soll."

Hier trifft unser Freund den Nagel auf den Kopf; denn gerade da, wo er mich gegen Shakespeare im Nachtheil findet, stehen wir im Nachtheil gegen die Alten. Und was reden wir von den Alten? Ein jedes Talent, dessen Entwickelung von Zeit und Umständen nicht begünstigt wird, so daß es sich vielmehr erst durch vielfache Hindernisse durcharbeiten, von manchen Irrthümern sich losarbeiten muß, steht unendlich im Nachtheil gegen ein gleichzeitiges, welches Gelegenheit findet, sich mit Leichtigkeit auszubilden und, was es vermag, ohne Widerstand auszuüben.

Bejahrten Personen fällt aus der Fülle der Erfahrung oft bei Gelegenheit ein, was eine Behauptung erläutern und bestärken könnte; deshalb sei folgende Anekdote zu erzählen vergönnt. Ein geübter Diplomat, der meine Bekanntschaft wünschte, sagte, nachdem er mich bei dem ersten Zusammentreffen nur überhin angesehen und gesprochen, zu seinen Freunden: „Voilà un homme qui a eu de grands chagrins!" Diese Worte gaben mir zu denken. Der gewandte Gesichtsforscher hatte recht gesehen, aber das Phänomen blos durch den Begriff von Duldung ausgedrückt, was er auch der Gegenwirkung hätte zuschreiben sollen. Ein aufmerksamer, gerader Deutscher hätte vielleicht gesagt: „Das ist auch Einer, der sich's hat sauer werden lassen!"

Wenn sich nun in unseren Gesichtszügen die Spur überstandenen Leidens, durchgeführter Thätigkeit nicht auslöschen läßt, so ist es kein Wunder, wenn Alles, was von uns und unserem Bestreben übrig bleibt, dieselbe Spur trägt und dem aufmerksamen Beobachter auf ein Dasein hindeutet, das in einer glücklichsten Entfaltung sowie in der nothgedrungensten Beschränkung sich gleich zu bleiben und, wo nicht immer die Würde, doch wenigstens die Hartnäckigkeit des menschlichen Wesens durchzuführen trachtete.

Lassen wir also Altes und Neues, Vergangenes und Gegenwärtiges fahren und sagen im Allgemeinen: Jedes künstlerisch Hervorgebrachte versetzt uns in die Stimmung, in welcher sich der Verfasser befand. War sie heiter und leicht, so werden wir uns frei fühlen; war sie beschränkt, sorglich und bedenklich, so zieht sie uns gleichmäßig in die Enge.

Nun bemerken wir bei einigem Nachdenken, daß hier eigent-

lich nur von der Behandlung die Rede sei; Stoff und Gehalt kommt nicht in Betracht. Schauen wir sodann diesem gemäß in der Kunstwelt frei umher, so gestehen wir, daß ein jedes Erzeugniß uns Freude macht, was dem Künstler mit Bequemlichkeit und Leichtigkeit gelungen. Welcher Liebhaber besitzt nicht mit Vergnügen eine wohlgerathne Zeichnung oder Radirung unseres Chodowiecki? Hier sehen wir eine solche Unmittelbarkeit an der uns bekannten Natur, daß nichts zu wünschen übrig bleibt. Nur darf er nicht aus seinem Kreise, nicht aus seinem Format herausgehen, wenn nicht alle seiner Individualität gegönnten Vortheile sollen verloren sein.

Wir wagen uns weiter und bekennen, daß Manieristen sogar, wenn sie es nur nicht allzu weit treiben, uns viel Vergnügen machen und daß wir ihre eigenhändigen Arbeiten sehr gern besitzen. Künstler, die man mit diesem Namen benennt, sind mit entschiedenem Talente geboren; allein sie fühlen bald, daß nach Verhältniß der Tage sowie der Schule, worein sie gekommen, nicht zu Federlesen Raum bleibt, sondern daß man sich entschließen und fertig werde müsse. Sie bilden sich daher eine Sprache, mit welcher sie ohne weiteres Bedenken die sichtbaren Zustände leicht und kühn behandeln und uns mit mehr oder minderm Glück allerlei Weltbilder vorspiegeln, wodurch denn manchmal ganze Nationen mehrere Dezennien hindurch angenehm unterhalten und getäuscht werden, bis zuletzt Einer oder der Andere wieder zur Natur und höheren Sinnesart zurückkehrt.

Daß es bei den Alten auch zuletzt auf eine solche Art von Manier hinauslief, sehen wir an den Herkulanischen Alterthümern; allein die Vorbilder waren zu groß, zu frisch, wohlerhalten und gegenwärtig, als daß ihre Dutzendmaler sich hätten ganz ins Nichtige verlieren können.

Treten wir nun auf einen höhern und angenehmern Standpunkt und betrachten das einzige Talent Raphael's! Dieser, mit dem glücklichsten Naturell geboren, erwuchs in einer Zeit, wo man redlichste Bemühung, Aufmerksamkeit, Fleiß und Treue der Kunst widmete. Vorausgehende Meister führten den Jüngling bis an die Schwelle, und er brauchte nur den Fuß aufzuheben, um in den Tempel zu treten. Durch Peter Perugin*) zur sorgfältigsten Ausführung angehalten, entwickelt sich sein Genie an Leonhard da Vinci und Michel Angelo. Beide ge-

*) Lebte 1446—1524, überlebte also seinen größten Schüler nur vier Jahre.

langten während eines langen Lebens ungeachtet der höchsten Steigerung ihrer Talente kaum zu dem eigentlichen Behagen des Kunstwirkens; Jener hatte sich, genau besehen, wirklich müde gedacht und sich allzu sehr am Technischen abgearbeitet; Dieser, anstatt uns zu dem, was wir ihm schon verdanken, noch Ueberschwängliches im Plastischen zu hinterlassen, quält sich die schönsten Jahre durch in Steinbrüchen nach Marmorblöcken und -Bänken, so daß zuletzt von allen beabsichtigten Heroen des Alten und Neuen Testamentes der einzige Moses*) fertig wird, als ein Musterbild dessen, was hätte geschehen können und sollen. Raphael hingegen wirkt seine ganze Lebenszeit hindurch mit immer gleicher und größerer Leichtigkeit. Gemüths- und Thatkraft stehen bei ihm in so entschiedenem Gleichgewicht, daß man wol behaupten darf, kein neuerer Künstler habe so rein und vollkommen gedacht als er und sich so klar ausgesprochen. Hier haben wir also wieder ein Talent, das uns aus der ersten Quelle das frischeste Wasser entgegensendet. Er gräzisirt nirgends, fühlt, denkt, handelt aber durchaus wie ein Grieche. Wir sehen hier das schönste Talent zu ebenso glücklicher Stunde entwickelt, als es unter ähnlichen Bedingungen und Umständen zu Perikles' Zeit geschah.

Und so muß man immer wiederholen: Das geborne Talent wird zur Produktion gefordert; es fordert dagegen aber auch eine natur- und kunstgemäße Entwickelung für sich; es kann sich seiner Vorzüge nicht begeben und kann sie ohne äußere Zeitbegünstigung nicht gemäß vollenden.

Man betrachte die Schule der Carracci! Hier lag Talent, Ernst, Fleiß und Konsequenz zum Grunde, hier war ein Element, in welchem sich schöne Talente natur- und kunstgemäß entwickeln konnten. Wir sehen ein ganzes Dutzend vorzüglicher Künstler von dort ausgehen, Jeden in gleichem, allgemeinem Sinn sein besonderes Talent üben und bilden, so daß kaum nach der Zeit ähnliche wieder erscheinen konnten.

Sehen wir ferner die ungeheuren Schritte, welche der talentreiche Rubens in die Kunstwelt hineinthut! Auch er ist kein Erdgeborner; man schaue die große Erbschaft, in die er eintritt, von den Urvätern des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts durch alle die trefflichen des sechzehnten hindurch, gegen dessen Ende er geboren wird!

---

*) Vgl. Werke, XI. 2. Abtheilung, S. 180, zweite Note.

Betrachtet man neben und nach ihm die Fülle niederländischer Meister des siebzehnten, deren große Fähigkeiten sich bald zu Hause, bald südlich, bald nördlich ausbilden, so wird man nicht leugnen können, daß die unglaubliche Sagazität, womit ihr Auge die Natur durchdrungen, und die Leichtigkeit, womit sie ihr eignes gesetzliches Behagen ausgedrückt, uns durchaus zu entzücken geeignet sei. Ja, insofern wir dergleichen besitzen, beschränken wir uns gern ganze Zeiten hindurch auf Betrachtung und Liebe solcher Erzeugnisse und verargen es Kunstfreunden keineswegs, die sich ganz allein im Besitz und Verehrung dieses Faches begnügen.

Und so könnten wir noch hundert Beispiele bringen, das, was wir aussprechen, zu bewahrheiten. Die Klarheit der Ansicht, die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mittheilung, das ist es, was uns entzückt; und wenn wir nun behaupten, dieses Alles finden wir in den ächt griechischen Werken, und zwar geleistet am edelsten Stoff, am würdigsten Gehalt, mit sicherer und vollendeter Ausführung, so wird man uns verstehen, wenn wir immer von dort ausgehen und immer dort hinweisen. Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei's!

Ebenso ist es mit dem schriftstellerischen Verdienste. Das Faßliche wird uns immer zuerst ergreifen und vollkommen befriedigen; ja, wenn wir die Werke eines und desselben Dichters vornehmen, so finden wir manche, die auf eine gewisse peinliche Arbeit hindeuten, andere dagegen, weil das Talent dem Gehalt und der Form vollkommen gewachsen war, wie freie Naturerzeugnisse hervortreten. Und so ist unser wiederholtes, aufrichtiges Bekenntniß, daß keiner Zeit versagt sei, das schönste Talent hervorzubringen, daß aber nicht einer jeden gegeben ist, es vollkommen würdig zu entwickeln.

*

Und so führen wir noch zum Schlusse einen neueren Künstler vor, um zu zeigen, daß wir nicht eben gar zu hoch hinaus wollen, sondern auch mit bedingten Werken und Zuständen zufrieden sind. Sebastian Bourdon,*) ein dem siebzehnten Jahrhundert angehöriger Künstler, dessen Name wol jedem Kunstliebhaber mehrmals um die Ohren gesummt, dessen Talent jedoch in seiner ächten Individualität nicht immer verdiente Anerkennung genossen hat, liefert uns vier eigenhändig radirte

*) Lebte von 1616—1671.

Blätter, in welchen er den Verlauf der **Flucht nach Aegypten** vollständig vorführt.

Man muß zuvörderst den Gegenstand wol gelten lassen, daß ein bedeutendes Kind aus uraltem Fürstenstamme, dem beschieden ist, künftig auf die Welt ungeheuern Einfluß zu haben, wodurch das Alte zerstört und ganz Erneutes dagegen herangeführt wird, daß ein solcher Knabe in den Armen der liebevollsten Mutter unter Obhut des bedächtigsten Greises geflüchtet und mit göttlicher Hilfe gerettet werde. Die verschiedenen Momente dieser bedeutenden Handlung sind hundertmal vorgestellt, und manche hiernach entsprungene Kunstwerke reißen uns oft zur Bewunderung hin.

Von den vier gemeldeten Blättern haben wir jedoch Folgendes zu sagen, damit ein Liebhaber, der sie nicht selbst vor Augen schaut, einigermaßen unsern Beifall beurtheilen möge. In diesen Bildern erscheint Joseph als die Hauptperson; vielleicht waren sie für eine Kapelle dieses Heiligen bestimmt.

I.

Das Lokal mag für den Stall zu Bethlehem, unmittelbar nach dem Scheiden der drei frommen Magier, gehalten werden; denn in der Tiefe sieht man noch die beiden bewußten Thiere. Auf einem erhöhteren Hausraum ruht Joseph, anständig in Falten gehüllt, auf das Gepäck gebettet, wider den hohen Sattel gelehnt, worauf das heilige Kind, so eben erwachend, sich rührt. Die Mutter daneben ist in frommem Gebete begriffen. Mit diesem ruhigen Tagesanbruch kontrastirt ein höchst bewegter, gegen Joseph heranschwebender Engel, der mit beiden Händen nach einer Gegend hindeutet, die, mit Tempeln und Obelisken geschmückt, ein Traumbild Aegyptens hervorruft. Zimmermanns-Handwerkzeug liegt vernachlässigt am Boden.

II.

Zwischen Ruinen hat sich die Familie nach einer starken Tagreise niedergelassen. Joseph, an das beladene lastbare, aus einem Steintroge sich nährende Thier gelehnt, scheint einer augenblicklichen Ruhe stehend zu genießen; aber ein Engel fährt hinter ihm her, ergreift seinen Mantel und deutet nach dem Meere hin. Joseph, in die Höhe schauend und zugleich nach des Thieres Futter hindeutend, möchte noch kurze Frist für das

müde Geschöpf erbitten. Die heilige Mutter, die sich mit dem Kind beschäftigte, schaut verwundert nach dem seltsamen Zwiegespräch herum; denn der Himmelsbote mag ihr unsichtbar sein.

III.

Drückt eine eilende Wanderschaft vollkommen aus. Sie lassen eine große Bergstadt zur Rechten hinter sich. Knapp am Zaum führt Joseph das Thier einen Pfad hinab, welchen sich die Einbildungskraft um desto steiler denkt, weil wir davon gar nichts, vielmehr gleich unten hinter dem Vordergrunde das Meer sehen. Die Mutter auf dem Sattel weiß von keiner Gefahr; ihre Blicke sind völlig in das schlafende Kind versenkt. Sehr geistvoll ist die Eile der Wandernden dadurch angedeutet, daß sie schon das Bild größtentheils durchzogen haben und im Begriff sind, auf der linken Seite zu verschwinden.

IV.

Ganz im Gegensatz des Vorigen ruhen Joseph und Maria in der Mitte des Bildes auf dem Gemäuer eines Röhrbrunnens. Joseph, dahinter stehend und herübergelehnt, deutet auf ein im Vordergrund umgestürztes Götzenbild und scheint der heiligen Mutter dieses bedeutende Zeichen zu erklären. Sie, das Kind an der Brust, schaut ernst und horchend, ohne daß man wüßte, wonach sie blickt. Das entbürdete Thier schmaust hinterwärts an reich grünenden Zweigen. In der Ferne sehen wir die Obelisken wieder, auf die im Traume gedeutet war. Palmen in der Nähe überzeugen uns, daß wir in Aegypten schon angelangt sind.

*

Alles dieses hat der bildende Künstler in so engen Räumen mit leichten, aber glücklichen Zügen dargestellt. Durchdringendes, vollständiges Denken, geistreiches Leben, Auffassen des Unentbehrlichsten, Beseitigung alles Ueberflüssigen, glücklich flüchtige Behandlung im Ausführen: dies ist es, was wir an unsern Blättern rühmen, und mehr bedarf es nicht; denn wir finden hier so gut als irgendwo die Höhe der Kunst erreicht. Der Parnaß ist ein Montserrat, der viele Ansiedelungen in mancherlei Etagen erlaubt; ein Jeder gehe hin, versuche sich, und er wird eine Stätte finden, es sei auf Gipfeln oder in Winkeln!

Nachträgliches zu Philostrat's Gemälden.

Cephalus und Prokris.

Nach Julius Roman.

Cephalus, der leidenschaftliche Jäger, nachdem er das Unglück, welches er unwissend in der Morgendämmerung angerichtet,*) gewahr worden, erfüllte mit Jammergeschrei Felsen und Wald. Hier, auf diesem nicht genug zu schätzenden Blatte, nachdem er sich ausgetobt, sitzt er, brütend über sein Geschick, den Leichnam seiner Gattin entseelt im Schooße haltend.

Indessen hat sein Wehklagen Alles, was in den waldigen Bergeshöhen lebt und webt, aus der morgendlichen Ruhe aufgeregt. Ein alter Faun hat sich herangedrängt und repräsentirt die Leidklagenden mit schmerzlichen Gesichtszügen und leidenschaftlichen Geberden. Zwei Frauen, schon mäßiger theilnehmend, deren eine die Hand der Verblichenen faßt, als ob sie sich ihres wirklichen Abscheidens versichern wollte, gesellen sich hinzu und drücken ihre Gefühle schon zarter aus. Von oben herab, auf Zweigen sich wiegend, schaut eine Dryas, gleichfalls mit betrübt; unten hat sich der unausweichliche Hund hingelagert und scheint sich, nach frischer Beute lechzend, umzuschauen. Amor, mit der linken Hand der Hauptgruppe verbunden, zeigt mit der rechten den verhängnißvollen Pfeil vor.

Wem zeigt er ihn entgegen? Einer Karawane von Faunen, Waldweibern und Kindern, die, durch jenes Jammergeschrei

*) Er hatte seine Gattin Prokris, die sich, eifersüchtig auf ihn, in ein Gebüsch versteckt hatte, um ihn zu belauschen, für ein Wild angesehen und getödtet. Die spätere Gestalt der Mythe, die hier auch benutzt ist, s. bei Ovid (Metamorph., VII. 835 ff.).

erschreckt, herangefordert, die That gewahr werden, sich darüber entsetzen und in die Schmerzen der Hauptperson heftig einstimmen. Daß ihnen aber noch mehrere folgen und den Schauplatz beengen werden, dies bezeugt das letzte Mädchen des Zugs, welches von der Mutter mit heraufgerissen wird, indem es sich nach den wahrscheinlich Folgenden umsieht. Auf dem Felsen über ihren Häuptern sitzt eine Quellnymphe traurig über der ausgießenden Urne; weiter oben kommt eine Oreas eilig, sich verwundert umschauend, hervor; sie hat das Geschrei gehört, aber sich nicht Zeit genommen, ihre Haarflechten zu endigen; sie kommt, das Langhaar in der Hand hebend, neugierig und theilnehmend. Ein Rehböcklein steigt gegenüber ganz gelassen in die Höhe und zupft, als wenn nichts vorginge, sein Frühstück von den Zweigen. Damit wir aber ja nicht zweifeln, daß das Alles mit Tagesanbruch sich zutrug, eilt Helios auf seinem Wagen aus dem Meere hervor. Sein Hinschauen, seine Geberde bezeugen, daß er das Unheil vernommen, es nun erblicke und mitempfinde.

Uns aber darf es bei aufmerksamer Betrachtung nicht irren, daß die Sonne gerade im Hintergrunde aufgeht und das ganze oben beschriebene Personal wie vom Mittag her beleuchtet ist. Ohne diese Fiktion wäre das Bild nicht, was es ist, und wir müssen eine hohe Kunst verehren, die sich gegen alle Wirklichkeit ihrer angestammten Rechte zu bedienen weiß.

Noch eine Bemerkung haben wir über den Vordergrund zu machen. Hier findet sich die Spur benutzender Menschenhände. Die Hauptgruppe ist vor dem tiefsten Walddickicht gelagert; der Vordergrund ist als ein einjähriger Schlag behandelt; Bäume sind nicht weit von der Wurzel abgesägt, die lebendige Rinde hat schon wieder ihren Zweig getrieben. Diesen forstmäßigen Schlag legte der Künstler weislich an, damit wir bequem und vollständig sähen, was die Bäume, wenn sie aufrecht stünden, uns verdecken müßten. Ebenso weislich ist im Mittelgrund ein Baum abgesägt, damit er uns Fluß und hintere Landschaft nicht verberge, wo Gebäude, Thürme, Aquädukte und eine Mühle, als Dienerin der allernährenden Ceres thätig, uns andeuten, daß menschliche Wohnungen zwar fern seien, daß wir uns aber nicht durchaus in einer Wüste befinden.

Aesop.

So wie die Thiere zum Orpheus kamen, um der Musik zu genießen, so zieht sie ein anderes Gefühl zu Aesop, das Gefühl der Dankbarkeit, daß er sie mit Vernunft begabt.

Löwe, Fuchs und Pferd nahen sich.

*

Die Thiere nahen sich zu der Thüre des Weisen, ihn mit Binden und Kränzen zu verehren.

Aber er selbst scheint irgend eine Fabel zu dichten; seine Augen sind auf die Erde gerichtet, und sein Mund lächelt.

Der Maler hat sehr weislich die Thiere, welche die Fabel schildert, vorgestellt, und gleich als ob es Menschen wären,*) führen sie einen Chor heran, von dem Theater Aesop's entnommen. Der Fuchs aber ist Chorführer, den auch Aesop in seinen Fabeln oft als Diener braucht, wie Lustspieldichter den Davus.

Orpheus.

Zu den großen Vorzügen der griechischen Kunst gehörte, daß Bildner und Dichter einen Charakter, den sie einmal angefaßt, nicht wieder losließen, sondern durch alle denkbaren Fälle durchführten. Orpheus war ihnen das Gefäß, in welches sie alle Wirkungen der Dichtkunst niederlegten; rohe Menschen sollte er der Sittlichkeit näher führen, Flüsse, Wälder und Thiere bezaubern und endlich gar dem Hades eine Verstorbene wieder abzwingen.

Orpheus ist in der Mitte von lebendigen und leblosen Geschöpfen vorgestellt, die sich um ihn versammeln; Löw' und Keuler stehen zunächst und horchen, Hirsch und Hase sind durch die fürchterliche Gegenwart ihres Erbfeindes nicht erschreckt; auch andere, denen er sonst feindselig nachzujagen pflegt, ruhen in der Gegenwart des Ruhenden. Von Geflügel sind nicht die

*) S. im Verzeichniß S. 282, Nr. 61. Von Welcker, Jacobs u. A. wird die Darstellung des Philostrat so aufgefaßt, als wenn die Thiere in Kindergestalt kommen, während Goethe's Ausdrucksweise die Sache unbestimmt läßt.

Singvögel des Waldes allein, sondern auch der krächzende Häher, die geschwätzige Krähe und Jupiter's Adler gegenwärtig. Dieser, mit ausgespannten Flügeln schwebend, schaut unverwandt auf Orpheus, und des nahen Hasens nicht gewahrend, hält er den Schnabel geschlossen — eine Wirkung der besänftigenden Musik. Auch Wölfe und Schafe stehen vermischt und erstaunt. Aber noch ein größeres Wagestück besteht der Maler; denn Bäume reißt er aus ihren Wurzeln, führt sie dem Orpheus zu und stellt sie im Kreise umher. Diese Fichte, Zypresse, Erle, Pappel und andere dergleichen Bäume, mit händegleich verschlungenen Aesten, umgeben den Orpheus; ein Theater gleichsam bilden sie um ihn her, so daß die Vögel als Zuhörer auf den Zweigen sitzen mögen, daß Orpheus in frischem Schatten singe.

Er aber sitzt, die keimende Bartwolle um die Wange, die glänzende Goldmütze*) auf dem Haupte; sein Auge aber ist geistreich, zartblickend, von dem Gotte voll, den er besingt. Auch seine Augenbrauen scheinen den Sinn seiner Gesänge auszudrücken, nach dem Inhalt beweglich.

Der linke Fuß, der auf der Erde steht, trägt die Zither, die auf dem Schenkel ruht, der rechte hingegen deutet den Takt an, indem er den Boden mit der Sohle schlägt; die rechte Hand hält das Plektrum fest und ragt über die Saiten hin, indessen der Ellenbogen anliegt und die Handwurzel inwärts gebeugt ist; die Linke dagegen berührt die Saiten mit geraden Fingern.

Die Andrier.

Sehet den Quellgott auf einem wohlgeschichteten Bette von Trauben, aus denen durch seinen Druck eine Quelle zu entspringen scheint. Sie gewährt den Andriern Wein, und sie sind im Genuß dieser Gabe vorgestellt. Der Gott hat ein rothes aufgeschwollenes Gesicht,**) wie es einem Trinker geziemt, und Thyrsen wachsen um ihn her wie sonst die Rohre an wasserreichen Orten. An beiden Ufern seht Ihr die Andrier singend und tanzend; Mädchen und Knaben sind mit Epheu gekrönt, einige trinken, andere wälzen sich schon an der Erde.

*) Die goldstrahlende Tiara (*Τιάραν χρυσαυγῆ*).

**) *Ἄκρατός τε καὶ ὀργῶν τὸ εἶδος.* Das Erste drückt die Wirkung des ungemischten Weins aus, das Zweite das Strotzende, Ueppige des Aussehens.

Sehet Ihr weiter hinaus über diese verbreiteten Feste, so seht Ihr den Bach schon ins Meer fließen, wo an der Mündung die Tritonen mit schönen Muscheln ihn auffassen, zum Theil trinkend und zum Theil blasend versprühen. Einige, schon trunken, tanzen und springen, so gut es ihnen gelingen will. Indessen ist Dionysus mit vollen Segeln angekommen, um an seinem Feste Theil zu nehmen. Schon hat das Schiff im Hafen Anker geworfen, und vermischt folgen ihm Satyre, Silenen, das Lachen und Komus, zwei der besten Trinker unter den Dämonen.*)

Natürliche, naive und doch weit ausdeutende Behandlung griechischer Mythologie findet sich in den alten Kunstwerken.

*

Theseus, als Knabe, der auf des Herkules Löwenhaut kühn losgeht, indeß die andern Kinder schüchtern fliehn, ist ein schöner und erfreulicher Gedanke.

*

Orpheus,**) auf einem bezweigten Baumstamm sitzend, hat durch seine Melodien manche Thiere herbeigezogen, deren herandringende Menge ihn zu ängstigen scheint. Die Hand ist ihm von den Saiten herabgefallen, er stützt sich auf sie. Gebückt und gleichsam zurückweichend, drückt er sich gegen die linke Seite des geschnittenen Steines. Das Angesicht ist scheu, die Haare wild. Seine zusammengezogene Stellung ziert den Raum aufs Vollkommenste und giebt Gelegenheit, daß Leyer und Thiere das übrige Leere geschmack- und bedeutungsvoll ausfüllen. Die Thiere sind klein gehalten, und höchst geistreich ist der Gedanke, daß ein Schmetterling, gleichfalls angezogen, wie nach einem Lichte so nach den Augen des Sängers hinflattert.

*

---

*) Bei Philostrat sind auch Bacchantinnen (Ληναι) im Gefolge; „das Lachen“ ist natürlich auch als personifizirt zu denken.

**) Ausführung von 62a des Verzeichnisses. Der dort erwähnte Zauberlehrling ist der der Ballade (Werke, I. 263).

Von neuerer Kunst, aber doch auch zu beachten und zu schätzen, ist eine geschnittene Muschel: der junge Herkules von der Tugend als einer Matrone die Keule empfangend. Dieser Gedanke scheint uns glücklich; denn wohl überlegt, so ist ein Herkules, der schon mit der Keule an den Scheideweg kommt, von selbst entschieden, etwas Tüchtiges vorzunehmen; denken wir ihn aber, daß er frank und frei als muthiger Wanderer den Thyrsus, die Blumenkränze und Weinkrüge der lockenden Wollust verschmähe und sich die Keule von der ernsten, derben Tugend erbitte, so möchte dies wol mehr folgerecht sein. Auf unserm Kamee komponiren nur die zwei Figuren mit einander; wie allenfalls die dritte hinzuzufügen, davon kann die Rede sein, wenn wir auf diesen Gegenstand zurückkehren, der alle Betrachtung verdient, indem er, eigentlich rhetorischen Ursprungs, gleichfalls der Poesie und bildenden Kunst gewissermaßen zusagt.

*

Peneus, der Flußgott,*) über den Verlust seiner Tochter Daphne betrübt, wird von seinen untergeordneten Quellen und Bächen getröstet. Wenn man fragt, wie denn eigentlich ein Flußgott traure, so wird Jedermann antworten: „Indem er seicht fließt"; getröstet wird er dagegen, wenn ihm frische Wasser zugeführt werden. Das Erste, als nicht bildnerisch, vermied Julius Roman. Peneus liegt, traurig ausgestreckt, über seiner noch reichlich fließenden Urne; aber das zweite Motiv des Tröstens, des Ermuthigens, Frischbelebens ist dadurch so köstlich als deutlich ausgedrückt, daß vier untergeordnete Flußgötter zunächst hinter ihm ihre Urnen reichlich ausgießen, so daß ihre Wasser ihm selbst über die Füße schwellen und er also aufgefordert ist, stolzer und muthiger als sonst sich strömend zu ergießen. Der eminente Geist des Julius Roman zeigt sich auch hier in seiner Glorie.

*

Die fromme, liebevolle Freude einer Mutter an ihrem jungen Knaben ist schon tausendmal, mehr oder weniger ehrwürdig und heilig vorgestellt und kann in Ewigkeit variirt werden.

*

---

*) Der Gegenstand ist derselbe wie in Nr. 72 des Verzeichnisses, die Ausführung aber verschieden.

Die heitere, muntere Lust einer jungfräulichen Wärterin an einem Kinde, dessen erste menschliche Bewegungen sie leitet und fördert, giebt zu den mannichfaltigsten, anmuthigsten Darstellungen Anlaß.

*

Der Jüngling, der Mann, der Greis sei von diesem hohen Lebensgenuß nicht ausgeschlossen! Merkur, der einen Knaben eilig wegträgt und zurückgewendet ihn freundlichst betrachtet, Herkules und Telephus, den wir schon gerühmt, Chiron und Achill, Phönix und Achill, Pan und Olympus, Niobe's Knabe und der ihn vor den Pfeilen des Apoll schützende Pädagog, und was sonst noch Väterliches und Lehrhaftes dieser Art gefunden werden kann, geben köstliche, kunstgerechte und zugleich den sittlichen Sinn rein ansprechende Bilder.

*

Das höchste dieser Art vielleicht ist Simeon, entzückt über das ihm dargebrachte Jesuskind. Ein schön motivirtes Bild davon ist uns vorgekommen. Der Priester überläßt sich seinem prophetischen Entzücken, das Kind, gleichsam davon erregt, wendet sich von ihm ab, und indem es naiv die Hand ausstreckt, scheint es die Gemeinde zu segnen. Die knieende Mutter biegt sich vor und breitet die Arme aus, den Wunderknaben wieder zu empfangen. Die reiche Umgebung erlaubt, von den ernst betrachtenden Priestern und Leviten bis zur gleichgiltigsten Gegenwart Geschenke tragender Kinder, eine vollkommene Stufenreihe darzustellen. Glücklicherweise hat Raphael diesen Gegenstand nicht behandelt, und so bleibt dem Künstler die Gelegenheit, ohne Vorbild nach dem Höchsten zu streben.

Verschiedenes

Ueber Baukunst.

Von deutscher Baukunst.*)

D. M. Ervini a Steinbach. 1772.

Als ich auf Deinem Grabe herumwandelte,**) edler Erwin, und den Stein suchte, der mir deuten sollte: „Anno domini 1318. XVI. Kal. Febr. obiit Magister Ervinus, Gubernator Fabricae Ecclesiae Argentinensis“, und ich ihn nicht finden, keiner Deiner Landsleute mir ihn zeigen konnte, daß sich meine Verehrung Deiner an der heiligen Stätte ergossen hätte, da ward ich tief in die Seele betrübt, und mein Herz, jünger, wärmer, thörichter und besser als jetzt, gelobte Dir ein Denkmal, wenn ich zum ruhigen Genuß meiner Besitzthümer gelangen würde, von Marmor oder Sandsteinen, wie ich's vermöchte.

Was braucht's Dir Denkmal! Du hast Dir das herr=

*) Die hier folgenden drei Aufsätze zeigen, daß Goethe's Streben in dieser Periode des Sturms und Drangs ebenso wie in der Poesie dahin geht, daß die Kunst zur Natur zurückkehren solle. Allerdings ist seine Polemik vorzugsweise gegen französische Manier uud Geschmacksverbildung gerichtet; aber er schätzt die Antike auch nur deshalb, weil sie der Natur nahe steht, nicht weil das Streben nach dem Ideale in ihr das besonders Charakteristische ist; kurz, es ist derselbe Standpunkt, auf dem die Jugendgedichte „Künstlers Morgenlied“, „Künstlers Abendlied“, „Kenner und Enthusiast“ (Werke, II. 184 ff.) erscheinen. — „Von deutscher Baukunst“ erschien als besondere Schrift im Herbste des Jahres 1772; wenigstens versandte Goethe schon im November einige Exemplare an Freunde, wie z. B. Kestner und Kielmannsegge, und in den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen“ vom 4. Dezember jenes Jahres findet sich bereits eine Rezension derselben; die Schrift fällt also in die Zeit zwischen „Götz von Berlichingen“ und „Werther's Leiden“. Ueber die späteren Drucke in Herder's Schrift „Von deutscher Art und Kunst“, bei Himburg, in „Ueber Kunst und Alterthum“ und endlich in der Ausgabe letzter Hand s. die Textrevision.

**) Der erste Aufenthalt Goethe's in Straßburg fällt in die Zeit von April 1770 bis August 1771.

lichste errichtet; und kümmert die Ameisen, die drum krabbeln, Dein Name nichts, hast Du gleiches Schicksal mit dem Baumeister, der Berge aufthürmte in die Wolken.

Wenigen ward es gegeben, einen Babelgedanken*) in der Seele zu erzeugen, ganz, groß und bis in den kleinsten Theil nothwendig schön wie Bäume Gottes; Wenigern, auf tausend bietende Hände zu treffen, Felsengrund zu graben, steile Höhen darauf zu zaubern und dann sterbend ihren Söhnen zu sagen: „Ich bleibe bei Euch in den Werken meines Geistes; vollendet das Begonnene in die Wolken!"

Was braucht's Dir Denkmal! und von mir! Wenn der Pöbel heilige Namen ausspricht, ist's Aberglaube oder Lästerung. Dem schwachen Geschmäckler**) wird's immer schwindeln an Deinem Koloß, und ganze Seelen werden Dich erkennen ohne Deuter.

Also nur, trefflicher Mann, eh ich mein geflicktes Schiffchen wieder auf den Ozean wage, wahrscheinlicher dem Tod als dem Gewinnst entgegen, siehe, hier in diesem Hain, wo ringsum die Namen meiner Geliebten grünen,***) schneid' ich den Deinigen in eine Deinem Thurm gleich schlank aufsteigende Buche, hänge an seinen vier Zipfeln dies Schnupftuch mit Gaben dabei auf, nicht ungleich jenem Tuche, das dem heiligen Apostel aus den Wolken herabgelassen worden,†) voll reiner und unreiner Thiere, so auch voll Blumen, Blüthen, Blätter, auch wol dürres Gras und Moos und über Nacht geschossene Schwämme, das Alles ich auf dem Spaziergang durch unbedeutende Gegenden, kalt zu meinem Zeitvertreib botanisirend, eingesammelt, Dir nun zu Ehren der Verwesung weihe.

*

„Es ist im kleinen Geschmack," sagt der Italiener und geht vorbei. „Kindereien!" lallt der Franzose nach und schnellt triumphirend auf seine Dose à la Grecque. Was habt Ihr gethan, daß Ihr verachten dürft?

---

*) Ein Gedanke wie der, den Babylonischen Thurm zu bauen, dessen Spitze bis an den Himmel reichen sollte.

**) Das Wort braucht Goethe auch noch später (z. B. „Pfaff- und Geschmäcklerwesen").

***) Vgl. Werke, III. S. 17, erste Note.

†) Vgl. Apostelgesch., 10. 11 ff.

Hat nicht der seinem Grab entsteigende Genius der Alten den Deinen gefesselt, Wälscher! Krochst an den mächtigen Resten, Verhältnisse zu betteln, flicktest aus den heiligen Trümmern Dir Lusthäuser zusammen und hältst Dich für Verwahrer der Kunstgeheimnisse, weil Du auf Zoll und Linie von Riesengebäuden Rechenschaft geben kannst. Hättest Du mehr gefühlt als gemessen, wäre der Geist der Massen über Dich gekommen, die Du anstauntest, Du hättest nicht so nur nachgeahmt, weil sie's thaten und es schön ist; nothwendig und wahr hättest Du Deine Plane geschaffen, und lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen.

So hast Du Deinen Bedürfnissen einen Schein von Wahrheit und Schönheit aufgetüncht. Die herrliche Wirkung der Säulen traf Dich; Du wolltest auch ihrer brauchen und mauertest sie ein, wolltest auch Säulenreihen haben und umzirkeltest den Vorhof der Peterskirche mit Marmorgängen, die nirgends hin noch her führen, daß Mutter Natur, die das Ungehörige und Unnöthige verachtet und haßt, Deinen Pöbel trieb, jene Herrlichkeit zu öffentlichen Kloaken zu prostituiren, daß Ihr die Augen wegwendet und die Nasen zuhaltet vorm Wunder der Welt.

Das geht nun so Alles seinen Gang; die Grille des Künstlers dient dem Eigensinne des Reichen; der Reisebeschreiber gafft, und unsere schönen Geister, genannt Philosophen, erdrechseln aus protoplastischen Märchen Prinzipien und Geschichte der Künste bis auf den heutigen Tag, und ächte Menschen ermordet der böse Genius im Vorhof der Geheimnisse.

Schädlicher als Beispiele sind dem Genius Prinzipien. Vor ihm mögen einzelne Menschen einzelne Theile bearbeitet haben; er ist der Erste, aus dessen Seele die Theile, in e i n ewiges Ganzes zusammengewachsen, hervortreten. Aber Schule und Prinzipium fesselt alle Kraft der Erkenntniß und Thätigkeit. Was soll uns das, Du neufranzösischer, philosophirender Kenner, daß der erste zum Bedürfniß erfindsame Mensch vier Stämme einrammelte, vier Stangen drüber verband und Aeste und Moos drauf deckte? Daraus entscheidest Du das Gehörige unserer heutigen Bedürfnisse, eben als wenn Du Dein neues Babylon mit einfältigem patriarchalischem Hausvatersinn regieren wolltest.

Und es ist noch dazu falsch, daß Deine Hütte die erstgeborne der Welt ist. Zwei an ihrem Gipfel sich kreuzende Stangen vornen, zwei hinten und eine Stange quer über zum

First ist und bleibt, wie Du alltäglich an Hütten der Felder und Weinberge erkennen kannst, eine weit primävere*) Erfindung, von der Du doch nicht einmal Prinzipium für Deine Schweinställe abstrahiren könntest.

So vermag keiner Deiner Schlüsse sich zur Region der Wahrheit zu erheben; sie schweben alle in der Atmosphäre Deines Systems. Du willst uns lehren, was wir brauchen sollen, weil das, was wir brauchen, sich nach Deinen Grundsätzen nicht rechtfertigen läßt.

Die Säule liegt Dir sehr am Herzen, und in anderer Weltgegend wärst Du Prophet. Du sagst, die Säule ist der erste, wesentliche Bestandtheil des Gebäudes und der schönste. Welche erhabene Eleganz der Form, welche reine mannichfaltige Größe, wenn sie in Reihen dastehen! Nur hütet Euch, sie ungehörig zu brauchen! Ihre Natur ist, frei zu stehn. Wehe den Elenden, die ihren schlanken Wuchs an plumpe Mauern geschmiedet haben!

Und doch dünkt mich, lieber Abt, hätte die öftere Wiederholung dieser Unschicklichkeit des Säuleneinmauerns, daß die Neuern sogar antiker Tempel Interkolumnia mit Mauerwerk ausstopften, Dir einiges Nachdenken erregen können. Wäre Dein Ohr nicht für Wahrheit taub, diese Steine würden sie Dir gepredigt haben.

Säule ist mit nichten ein Bestandtheil unserer Wohnungen; sie widerspricht vielmehr dem Wesen all unserer Gebäude. Unsere Häuser entstehen nicht aus vier Säulen in vier Ecken; sie entstehen aus vier Mauern auf vier Seiten, die statt aller Säulen sind, alle Säulen ausschließen, und wo Ihr sie anflickt, sind sie belastender Ueberfluß. Ebendas gilt von unsern Palästen und Kirchen, wenige Fälle ausgenommen, auf die ich nicht zu achten brauche.

Eure Gebäude stellen Euch also Flächen dar, die, je weiter sie sich ausbreiten, je kühner sie zum Himmel steigen, mit desto unerträglicherer Einförmigkeit die Seele unterdrücken müssen. Wohl! Wenn uns der Genius nicht zu Hilfe käme, der Erwinen von Steinbach eingab: „Vermannichfaltige die ungeheure Mauer, die Du gen Himmel führen sollst, daß sie aufsteige gleich einem hocherhabenen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Aesten, Millionen Zweigen und Blättern wie

*) Comparativ eines aus dem lateinischen primaevus gebildeten Fremdworts primäv, wenn man nicht vorzieht anzunehmen, daß Goethe primärere geschrieben hat.

Sand am Meer ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters!"

*

Als ich das erste Mal nach dem Münster ging, hatt' ich den Kopf voll allgemeiner Erkenntniß gutes Geschmacks. Auf Hörensagen ehrt' ich die Harmonie der Massen, die Reinheit der Formen, war ein abgesagter Feind der verworrenen Willkürlichkeiten gothischer Verzierungen. Unter die Rubrik Gothisch, gleich dem Artikel eines Wörterbuchs, häufte ich alle synonymischen Mißverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppeltem, Aufgeflicktem, Ueberladenem jemals durch den Kopf gezogen waren. Nicht gescheiter als ein Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch nennt, hieß Alles Gothisch, was nicht in mein System paßte, von dem gedrechselten bunten Puppen- und Bilderwerk an, womit unsere bürgerlichen Edelleute ihre Häuser schmücken, bis zu den ernsten Resten der älteren deutschen Baukunst, über die ich auf Anlaß einiger abenteuerlichen Schnörkel in den allgemeinen Gesang stimmte: „Ganz von Zierrath erdrückt"; und so graute mir's im Gehen vorm Anblick eines mißgeformten, krausborstigen Ungeheuers.

Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davor trat! Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonirenden Einzelnheiten bestand, ich wol schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte. Sie sagen, daß es also mit den Freuden des Himmels sei. Wie oft bin ich zurückgekehrt, diese himmlisch-irdische Freude zu genießen, den Riesengeist unserer ältern Brüder in ihren Werken zu umfassen! Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in jedem Lichte des Tags, zu schauen seine Würde und Herrlichkeit! Schwer ist's dem Menschengeist, wenn seines Bruders Werk so hoch erhaben ist, daß er nur beugen und anbeten muß. Wie oft hat die Abenddämmerung mein durch forschendes Schauen ermattetes Auge mit freundlicher Ruhe geletzt, wenn durch sie die unzähligen Theile zu ganzen Massen schmolzen und nun diese einfach und groß vor meiner Seele standen und meine Kraft sich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen! Da offenbarte sich mir in leisen Ahnungen der Genius des großen Werkmeisters. Was staunst Du, lispelt' er mir entgegen. Alle diese Massen waren nothwendig; und siehst

Du sie nicht an allen älteren Kirchen meiner Stadt? Nur ihre willkürlichen Größen hab' ich zum stimmenden Verhältniß erhoben. Wie über dem Haupteingange, der zwei kleinere zu'n Seiten beherrscht, sich der weite Kreis des Fensters öffnet, der dem Schiffe der Kirche antwortet und sonst nur Tageloch war, wie hoch darüber der Glockenplatz die kleineren Fenster forderte — das all war nothwendig, und ich bildete es schön. Aber ach, wenn ich durch die düstern, erhabenen Oeffnungen hier zur Seite schwebe, die leer und vergebens da zu stehen scheinen! In ihre kühne, schlanke Gestalt hab' ich die geheimnißvollen Kräfte verborgen, die jene beiden Thürme hoch in die Luft heben sollten, deren, ach, nur einer traurig da steht ohne den fünfgethürmten Hauptschmuck, den ich ihm bestimmte, daß ihm und seinem königlichen Bruder*) die Provinzen umher huldigten! — Und so schied er von mir, und ich versank in theilnehmende Traurigkeit, bis die Vögel des Morgens, die in seinen tausend Oeffnungen wohnen, der Sonne entgegenjauchzten und mich aus dem Schlummer weckten. Wie frisch leuchtet' er im Morgenduftglanz mir entgegen, wie froh konnt' ich ihm meine Arme entgegenstrecken, schauen die großen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Theilen belebt, wie in Werken der ewigen Natur bis aufs geringste Zäserchen Alles Gestalt und Alles zweckend zum Ganzen, wie das festgegründete, ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt, wie durchbrochen Alles und doch für die Ewigkeit! Deinem Unterricht dank' ich's, Genius, daß mir's nicht mehr schwindelt an Deinen Tiefen, daß in meine Seele ein Tropfen sich senkt der Wonneruh des Geistes, der auf solch eine Schöpfung herabschauen und Gott gleich sprechen kann: „Es ist gut!"

*

Und nun soll ich nicht ergrimmen, heiliger **Erwin**, wenn der deutsche Kunstgelehrte auf Hörensagen neidischer Nachbarn seinen Vorzug verkennt, Dein Werk mit dem unverstandenen Worte **Gothisch** verkleinert, da er Gott danken sollte, laut verkündigen zu können: Das ist Deutsche Baukunst, unsere Baukunst, da der Italiener sich keiner eigenen rühmen darf, viel weniger der Franzos! Und wenn Du Dir selbst diesen Vorzug nicht zugestehen willst, so erweis' uns, daß die Gothen schon wirklich so gebaut haben, wo sich einige Schwierigkeiten finden

*) Der zweite Thurm des Münsters, der ursprünglich projektirt war.

werden. Und ganz am Ende, wenn Du nicht darthust, ein Homer sei schon vor dem Homer gewesen, so lassen wir Dir gerne die Geschichte kleiner gelungener und mißlungener Versuche und treten anbetend vor das Werk des Meisters, der zuerst die zerstreuten Elemente in ein lebendiges Ganzes zusammenschuf. Und Du, mein lieber Bruder im Geiste des Forschens nach Wahrheit und Schönheit, verschließ Dein Ohr vor allem Wortgeprahle über bildende Kunst, komm, genieße und schaue! Hüte Dich, den Namen Deines edelsten Künstlers zu entheiligen, und eile herbei, daß Du schauest sein herrliches Werk! Macht es Dir einen widrigen Eindruck oder keinen, so gehab Dich wohl, laß einspannen, und so weiter nach Paris!

Aber zu Dir, theurer Jüngling, gesell' ich mich, der Du bewegt dastehst und die Widersprüche nicht vereinigen kannst, die sich in Deiner Seele kreuzen, bald die unwiderstehliche Macht des großen Ganzen fühlst, bald mich einen Träumer schiltst, daß ich da Schönheit sehe, wo Du nur Stärke und Rauhheit siehst. Laß einen Mißverstand uns nicht trennen, laß die weiche Lehre neuerer Schönheitelei Dich für das bedeutende Rauhe nicht verzärteln, daß nicht zuletzt Deine kränkelnde Empfindung nur eine unbedeutende Glätte ertragen könne! Sie wollen Euch glauben machen, die schönen Künste seien entstanden aus dem Hang, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschönern. Das ist nicht wahr; denn in dem Sinne, darin es wahr sein könnte, braucht wol der Bürger und Handwerker die Worte, kein Philosoph.

Die Kunst ist lange bildend, eh sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst. Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich thätig beweist, wann seine Existenz gesichert ist. Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott, wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff, ihm seinen Geist einzuhauchen. Und so modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen, gräßlichen Gestalten, hohen Farben seine Kokos, seine Federn und seinen Körper. Und laßt diese Bildnerei aus den willkürlichsten Formen bestehen, sie wird ohne Gestaltsverhältniß zusammenstimmen; denn *eine* Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen.

Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigner, selbstständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden,

da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig. Da seht Ihr bei Nationen und einzelnen Menschen dann unzählige Grade. Je mehr sich die Seele erhebt zu dem Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen sich allein das Leben des gottgleichen Genius in seligen Melodien herumwälzt, je mehr diese Schönheit in das Wesen eines Geistes eindringt, daß sie mit ihm entstanden zu sein scheint, daß ihm nichts genugthut als sie, daß er nichts aus sich wirkt als sie — desto glücklicher ist der Künstler, desto herrlicher ist er, desto tiefgebeugter stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes.

Und von der Stufe, auf welche Erwin gestiegen ist, wird ihn Keiner herabstoßen. Hier steht sein Werk; tretet hin und erkennt das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, rauher, deutscher Seele, auf dem eingeschränkten, düstern Pfaffenschauplatz des medii aevi!

*

Und unser aevum? Hat auf seinen Genius verziehen, hat seine Söhne umhergeschickt, fremde Gewächse zu ihrem Verderben einzusammeln. Der leichte Franzose, der noch weit ärger stoppelt, hat wenigstens eine Art von Witz, seine Beute zu einem Ganzen zu fügen, er baut jetzt aus griechischen Säulen und deutschen Gewölben seiner Magdalene *) einen Wundertempel. Von einem unserer Künstler, als er ersucht ward, zu einer altdeutschen Kirche ein Portal zu erfinden, hab' ich gesehen ein Modell fertigen, stattlichen antiken Säulenwerks.

Wie sehr unsere geschminkten Puppenmaler mir verhaßt sind, mag ich nicht deklamiren. Sie haben durch theatralische Stellungen, erlogene Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, Deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommener!

Und Ihr selbst, treffliche Menschen, denen die höchste Schönheit zu genießen gegeben ward, und nunmehr herabtretet, zu verkünden Eure Seligkeit, Ihr schadet dem Genius. Er will auf keinen fremden Flügeln, und wären's die Flügel der Morgen-

---

*) Der Bau der Kirche La Madeleine in Paris hatte 1764 begonnen, wurde später durch die Revolution unterbrochen und erst 1806 wieder aufgenommen.

röthe,*) emporgehoben und fortgerückt werden. Seine eigenen Kräfte sind's, die sich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und behend wie der Löwe des Gebirges auseilt auf Raub. Drum erzieht sie meist die Natur, weil Ihr Pädagogen ihm nimmer den mannichfaltigen Schauplatz erkünsteln könnt, stets im gegenwärtigen Maß seiner Kräfte zu handeln und zu genießen.

Heil Dir, Knabe, der Du mit einem scharfen Aug' für Verhältnisse geboren wirst, Dich mit Leichtigkeit an allen Gestalten zu üben! Wenn denn nach und nach die Freude des Lebens um Dich erwacht und Du jauchzenden Menschengenuß nach Arbeit, Furcht und Hoffnung fühlst, das muthige Geschrei des Winzers, wenn die Fülle des Herbsts seine Gefäße anschwellt, den belebten Tanz des Schnitters, wenn er die müssige Sichel hoch in den Balken geheftet hat, wenn dann männlicher die gewaltige Nerve der Begierden und Leiden in Deinem Pinsel lebt, Du gestrebt und gelitten genug hast und genug genossen und satt bist irdischer Schönheit und werth bist, auszuruhen in dem Arme der Göttin,**) werth, an ihrem Busen zu fühlen, was den vergötterten Herkules neu gebar — nimm ihn auf, himmliche Schönheit, Du Mittlerin zwischen Göttern und Menschen, und mehr als Prometheus leit' er die Seligkeit der Götter auf die Erde!

---

*) Metapher aus Psalm 139, Vers 9.

**) Hebe, als Göttin der ewigen Jugend.

Nach Falconet und über Falconet.*)

— Aber, möchte Einer sagen, diese schwebende Verbindungen, diese Glanzkraft des Marmors, die die Uebereinstimmung hervorbringen, diese Uebereinstimmung selbst, begeistert sie nicht den Künstler mit der Weichheit, mit der Lieblichkeit, die er nachher in seine Werke legt? Der Gips dagegen, beraubt er ihn nicht einer Quelle von Annehmlichkeiten, die sowol die Malerei als die Bildhauerkunst erheben? Diese Bemerkung ist nur obenhin. Der Künstler findet die Zusammenstimmung weit stärker in den Gegenständen der Natur als in einem Marmor, der sie vorstellt. Das ist die Quelle, wo er unaufhörlich schöpft, und da hat er nicht, wie bei der Arbeit nach dem Marmor, zu fürchten, ein schwacher Kolorist zu werden. Man vergleiche nur, was diesen Theil betrifft, Rembrandt und Rubens mit Poussin

---

*) Dieser Aufsatz erschien, ebenso wie der nächstfolgende, zuerst in dem Buche „Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethe's Brieftasche. Leipzig, im Schwickert'schen Verlage 1776." Der Inhalt des Werkes selbst, dessen Verfasser der fruchtbare und vielseitige Schriftsteller Louis Sebastian Mercier ist, steht mit dem Inhalt des Goethe'schen Anhangs nur in einem ganz zufälligen Zusammenhang. Goethe hatte dem Uebersetzer, seinem einstmaligen Freunde Heinrich Leopold Wagner, versprochen, Anmerkungen zu der Uebersetzung zu liefern. Mochte ihm nun die Aufgabe überhaupt lästig geworden sein, mochte ihn das Werk, das übrigens, wie er selbst es thut, gegen den französischen Klassizismus stark polemisirt, nicht mehr anziehen: kurz, er löste sich von seinem Versprechen dadurch, daß er statt der Anmerkungen einen Anhang eigner Aufsätze und Gedichte gab, enthaltend: I. „Nach Falconet und über Falconet"; II. „Dritte Wallfahrt nach Erwin's Grabe" (S. 354—356), und unter III. — VII. die Gedichte: „Brief" (Werke, Bd. II. S. 192), „Guter Rath auf ein Reisbret" (ebendas. II. S. 191), „Kenner und Künstler" (das. II. S. 189), „Wahrhaftes Mährgen" (das. II. S. 190) und „Künstlers Morgenlied" (das. II. S. 184).

Vorausgeschickt sind einige motivirende Worte Goethe's, in denen er Veranlassung nimmt, sich über dramatische Form auszusprechen (s. d. Aufsätze Ueber Theater), worauf er die eben angeführten Stücke also einleitet:

„Folgende Blätter streu' ich ins Publikum mit der Hoffnung, daß sie die Menschen finden werden, denen sie Freude machen können. Sie enthalten Bemerkungen und Grillen des Augenblicks, meist über bildende Kunst, und scheinen also hier am unrechten Platz hingeworfen. Sei's also nur Denen, die einen Sprung über die Gräben, wodurch Kunst von Kunst gesondert wird, als

und entscheide nachher, was ein Künstler mit allen den sogenannten Vorzügen des Marmors gewinnt! Auch sucht der Bildhauer die Stimmung nicht in der Materie, woraus er arbeitet, er versteht sie in der Natur zu sehen, er findet sie so gut in dem Gips als in dem Marmor;[1]) denn es ist falsch, daß der Gips eines harmonischen Marmors nicht auch harmonisch sei, sonst würde man nur Abgüsse ohne Gefühl machen können; das Gefühl ist Uebereinstimmung, und vice versa. Die Liebhaber, die so bezaubert von diesen Tons, diesen feinen Schwingungen sind, haben nicht Unrecht; denn es zeigen sich solche an dem Marmor so gut wie in der ganzen Natur, nur erkennt man sie leichter da wegen der einfachen und starken Wirkung, und der Liebhaber, weil er sie hier zum ersten Mal bemerkt, glaubt, daß sie nirgends oder wenigstens nirgends so kräftig anzutreffen seien. Das Aug' des Künstlers aber findet sie überall. Er mag die Werkstätte eines Schusters betreten oder einen Stall, er mag das Gesicht seiner Geliebten, seine Stiefel oder die Antike ansehn, überall sieht er die heiligen Schwingungen und leise Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet. Bei jedem Tritte eröffnet sich ihm die magische Welt, die jene große Künstler innig und beständig umgab, deren Werke in Ewigkeit den wetteifernden Künstler zur Ehrfurcht hinreißen, alle Verächter, ausländische und inländische, studirte und unstudirte, im Zaum halten und den reichen Sammler in Kontribution setzen werden.

[1]) Warum ist die Natur immer schön, überall schön, überall bedeutend, sprechend? Und der Marmor und Gips, warum will der Licht, besonder Licht haben? Ist's nicht, weil die Natur sich ewig in sich bewegt, ewig neu erschafft, und der Marmor, der belebteste, da steht todt, erst durch den Zauberstab der Beleuchtung zu retten von seiner Leblosigkeit?

Salto mortale nicht fürchten, und Solchen, die mit freundlichem Herzen aufnehmen, was man ihnen in harmloser Zutraulichkeit hinreicht. So auch mit den Gedichten." —

In Goethe's eignen Ausgaben seiner Werke finden sich die prosaischen Aufsätze nicht, sondern erst in dem vierten Band der „Nachgelassenen Werke" (1832. T.-A. S. 1—14). —

Etienne Maurice Falconet (1716—1791) war ein angesehener französischer Bildhauer, der auch lange Zeit in Petersburg thätig war. Der obige Aufsatz handelt indessen nicht von seinen Statuen oder Schriften, sondern es wird nur die von ihm vertretene Kunstrichtung im Allgemeinen angegriffen, indem Goethe sich als Jemand hinstellt, der zeitlich nach ihm lebt und seine Forderungen über ihn hinaus stellt.

Jeder Mensch hat mehrmal in seinem Leben die Gewalt dieser Zauberei gefühlt, die den Künstler allgegenwärtig faßt, dadurch ihm die Welt rings umher belebt wird. Wer ist nicht einmal beim Eintritt in einen heiligen Wald von Schauer überfallen worden? Wen hat die umfangende Nacht nicht mit einem unheimlichen Grausen geschüttelt? Wem hat nicht in Gegenwart seines Mädchens die ganze Welt golden geschienen? Wer fühlte nicht an ihrem Arme Himmel und Erde in wonnevollsten Harmonien zusammenfließen?

Davon fühlt nun der Künstler nicht allein die Wirkungen, er dringt bis in die Ursachen hinein, die sie hervorbringen. Die Welt liegt vor ihm, möcht' ich sagen, wie vor ihrem Schöpfer, der in dem Augenblick, da er sich des Geschaffnen freut, auch alle die Harmonien genießt, durch die er sie hervorbrachte und in denen sie besteht. Drum glaubt nicht so schnell zu verstehen, was das heiße: Das Gefühl ist die Harmonie, und vice versa!

Und das ist es, was immer durch die Seele des Künstlers webt, was in ihm nach und nach sich zum verstandensten Ausdrucke drängt, ohne durch die Erkenntnißkraft durchgegangen zu sein.

Ach, dieser Zauber ist's, der aus den Sälen der Großen und aus ihren Gärten flieht, die nur zum Durchstreifen, nur zum Schauplatz der an einander hinwischenden Eitelkeit ausstaffirt und beschnitten sind. Nur da, wo Vertraulichkeit, Bedürfniß, Innigkeit wohnen, wohnt alle Dichtungskraft, und weh dem Künstler, der seine Hütte verläßt, um in den akademischen Pranggebäuden sich zu verflattern! Denn wie geschrieben steht, es seie schwer, daß ein Reicher ins Reich Gottes komme,*) ebenso schwer ist's auch, daß ein Mann, der sich der veränderlichen modischen Art gleichstellt, der sich an der Flitterherrlichkeit der neuen Welt ergetzt, ein gefühlvoller Künstler werde. Alle Quellen natürlicher Empfindung, die der Fülle unsrer Väter offen waren, schließen sich ihm. Die papierne Tapete, die an seiner Wand in wenig Jahren verbleicht, ist ein Zeugniß seines Sinns und ein Gleichniß seiner Werke.

Ueber das **Uebliche** sind schon so viel Blätter verdorben worden; mögen diese mit dreingehn! Mich dünkt, das **Schickliche** gelte in aller Welt fürs **Uebliche**; und was ist in der

*) Vgl. Ev. Matth., 19. 23; Marc., 10. 25; Luc., 18. 24.

Welt schicklicher als das Gefühlte? Rembrandt, Raphael, Rubens kommen mir in ihren geistlichen Geschichten wie wahre Heilige vor, die sich Gott überall auf Schritt und Tritt, im Kämmerlein und auf dem Felde, gegenwärtig fühlen und nicht des umständlichen Prachts von Tempeln und Opfern bedürfen, um ihn an ihre Herzen herbeizuzerren. Ich setze da drei Meister zusammen, die man fast immer durch Berge und Meere zu trennen pflegt; aber ich dürfte mich wol getrauen, noch manche große Namen herzusetzen und zu beweisen, daß sie sich alle in diesem wesentlichen Stücke gleich waren.

Ein großer Maler wie der andre lockt durch große und kleine empfundne Naturzüge den Zuschauer, daß er glauben soll, er sei in die Zeiten der vorgestellten Geschichte entrückt, und wird nur in die Vorstellungsart, in das Gefühl des Malers versetzt. Und was kann er im Grunde verlangen, als daß ihm Geschichte der Menschheit mit und zu wahrer menschlicher Theilnehmung hingezaubert werde?

Wenn Rembrandt seine Mutter Gottes mit dem Kinde als niederländische Bäurin vorstellt,*) sieht freilich jedes Herrchen, daß entsetzlich gegen die Geschichte geschlägelt**) ist, welche vermeldet, Christus seie zu Bethlehem im jüdischen Lande geboren worden. Das haben die Italiener besser gemacht, sagt er. Und wie? — Hat Raphael was Anders, was mehr gemalt als eine liebende Mutter mit ihrem Ersten, Einzigen? Und war aus dem Sujet etwas Anders zu malen? Und ist Mutterliebe in ihren Abschattungen nicht eine ergiebige Quelle für Dichter und Maler in allen Zeiten? Aber es sind die biblischen Stücke alle durch kalte Veredlung und die gesteifte Kirchenschicklichkeit aus ihrer Einfalt und Wahrheit herausgezogen und dem theilnehmenden Herzen entrissen worden, um gaffende Augen des Dumpfsinns zu blenden. Sitzt nicht Maria zwischen den Schnörkeln aller Altareinfassungen vor den Hirten mit dem Knäblein da, als ließ' sie's um Geld sehn oder habe sich nach ausgeruhten vier Wochen mit aller Kindbettsmuße und Weibseitelkeit auf die Ehre dieses Besuchs vorbereitet? Das ist nun schicklich! Das ist gehörig! Das stößt nicht mit der Geschichte!***)

---

*) Es ist die sogenannte „Tischlerhaushaltung" gemeint.

**) „schlägeln" = einen groben Fehler begehen, auch bei Voß und Lessing vorkommend.

***) Der gleiche Gebrauch von „stoßen mit etwas" ist von Sanders aus Luther nachgewiesen.

Wie behandelt Rembrandt diesen Vorwurf? Er versetzt uns in einen dunkeln Stall; Noth hat die Gebärerin getrieben, das Kind an der Brust, mit dem Vieh das Lager zu theilen; sie sind Beide bis an Hals mit Stroh und Kleidern zugedeckt; es ist Alles düster außer einem Lämpchen, das dem Vater leuchtet, der mit einem Büchelchen dasitzt und Marien einige Gebete vorzulesen scheint. In dem Augenblick treten die Hirten herein; der vorderste, der mit einer Stalllaterne vorangeht, guckt, indem er die Mütze abnimmt, in das Stroh. War an diesem Platze die Frage deutlicher auszudrücken: Ist hier der neugeborne König der Juden?

Und so ist alles Kostüm lächerlich; denn auch der Maler, der's Euch am Besten zu beobachten scheint, beobachtet's nicht einen Augenblick. Derjenige, der auf die Tafel des reichen Mannes Stengelgläser setzte, würde übel angesehen werden, und drum hilft er sich mit abenteuerlichen Formen, belügt Euch mit unbekannten Töpfen, aus welchem uralten Gerümpelschranke er nur immer mag, und zwingt mich durch den markleeren Adel überirdischer Wesen in stattlich gefalteten Schleppmänteln zu Bewunderung und Ehrfurcht.

Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern. Ihr findet Rubensens Weiber zu fleischig! Ich sage Euch, es waren seine Weiber, und hätt' er Himmel und Hölle, Luft, Erd' und Meer mit Idealen bevölkert, so wäre er ein schlechter Ehmann gewesen, und es wäre nie kräftiges Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein geworden.[1])

Es ist thöricht, von einem Künstler zu fordern, er soll viel, er soll alle Formen umfassen. Hatte doch oft die Natur selbst

[1]) In dem Stück von Goudt nach Elzheimer: „Philemon und Baucis" hat sich Jupiter auf einem Großvaterstuhl niedergelassen, Merkur ruht auf einem niederen Lager aus, Wirth und Wirthin sind nach ihrer Art beschäftigt, sie zu bedienen. Jupiter hat sich indessen in der Stube umgesehen, und just fallen seine Augen auf einen Holzschnitt an der Wand, wo er einen seiner Liebesschwänke, durch Merkur's Beihilfe ausgeführt, klärlich abgebildet sieht. Wenn so ein Zug nicht mehr werth ist als ein ganzes Zeughaus wahrhafter antiker Nachtgeschirre, so will ich alles Denken, Dichten, Trachten und Schreiben aufgeben.*)

*) Von Hendrik Graf von Goudt (1585—1630), dem Schüler Adam Elzheimer's, sind namentlich sieben Radirungen berühmt, unter ihnen das hier genannte Bild „Jupiter und Merkur, von Philemon und Baucis bewirthet", welches sich in der Dresdner Galerie befindet.

für ganze Provinzen nur eine Gesichtsgestalt zu vergeben. Wer allgemein sein will, wird nichts; die Einschränkung ist dem Künstler so nothwendig als Jedem, der aus sich was Bedeutendes bilden will. Das Haften an ebendenselben Gegenständen, an dem Schrank voll alten Hausraths und wunderbaren Lumpen hat Rembrandt zu dem Einzigen gemacht, der er ist. Denn ich will hier nur von Licht und Schatten reden, ob sich gleich auf Zeichnung ebendas anwenden läßt. Das Haften an ebender Gestalt unter einer Lichtsart muß nothwendig Den, der Auge hat, endlich in alle Geheimnisse leiten, wodurch sich das Ding ihm darstellt, wie es ist. Nimm jetzo das Haften an einer Form, unter allen Lichtern, so wird Dir dieses Ding immer lebendiger, wahrer, runder, es wird endlich Du selbst werden. Aber bedenke, daß jeder Menschenkraft ihre Grenzen gegeben sind! Wie viel Gegenstände bist Du im Stande, so zu fassen, daß sie aus Dir wieder neu hervorgeschaffen werden mögen? Das frag' Dich, geh vom Häuslichen aus und verbreite Dich, so Du kannst, über alle Welt!

Dritte Wallfahrt nach Erwin's Grabe
im Juli 1775.*)

Vorbereitung.

Wieder an Deinem Grabe und dem Denkmal des ewigen Lebens in Dir über Deinem Grabe, heiliger Erwin, fühle ich, Gott sei Dank, daß ich bin, wie ich war; noch immer so kräftig gerührt von dem Großen, und, o Wonne, noch einziger, ausschließender gerührt von dem Wahren als ehemals, da ich oft aus kindlicher Ergebenheit das zu ehren mich bestrebte, wofür ich nichts fühlte und, mich selbst betriegend, den kraft- und wahrheitsleeren Gegenstand mit liebevoller Ahnung übertünchte. Wie viel Nebel sind von meinen Augen gefallen, und doch bist Du nicht aus meinem Herzen gewichen, Alles belebende Liebe, die Du mit der Wahrheit wohnst, ob sie gleich sagen, Du seist lichtscheu und entfliehend im Nebel!

Gebet.

Du bist Eins und lebendig, gezeugt und entfaltet, nicht zusammengetragen und -geflickt. Vor Dir wie vor dem schaumstürmenden Sturze des gewaltigen Rheins, wie vor der glänzenden Krone der ewigen Schneegebirge, wie vor dem Anblick des heiter ausgebreiteten Sees und Deiner Wolkenfelsen und wüsten Thäler, grauer Gotthard,**) wie vor jedem großen Gedanken der Schöpfung,***) wird in der Seele reg', was auch

*) Vergl. d. Anmerk. auf S. 348. — Dieser Aufsatz ging aus der Reise hervor, die Goethe im Juni und Juli 1775 mit den beiden Grafen Stolberg nach der Schweiz machte; denn der Rückweg führte ihn über Straßburg.

**) Goethe hatte am 20. Juni den Gotthard bestiegen (A. Kestner, Goethe und Werther, S. 242).

***) Die Worte, die schon im ältesten Drucke gesperrt sind, kennzeichnen sich als Reminiszenz aus Klopstock's Ode „Der Zürcher See", Z. 3 u. 4.

Schöpfungskraft in ihr ist. In Dichtung stammelt sie über, in kritzelnden Strichen wühlt sie auf dem Papier Anbetung dem Schaffenden, ewiges Leben, umfassendes, unauslöschliches Gefühl deß, das da ist und da war und da sein wird.

Erste Station.

Ich will schreiben; denn mir ist's wohl, und so oft ich da schrieb, ist's auch Andern wohl worden, die's lasen, wenn ihnen das Blut rein durch die Adern floß und die Augen ihnen hell waren. Mög' es Euch wohl sein, meine Freunde, wie mir in der Luft, die mir über alle Dächer der verzerrten Stadt morgendlich auf diesem Umgange entgegenweht!

Zweite Station.

Höher in der Luft, hinabschauend, schon überschauend die herrliche Ebne, vaterlandwärts, liebwärts, und doch voll bleibenden Gefühls des gegenwärtigen Augenblicks.

Ich schrieb ehmals*) ein Blatt verhüllter Innigkeit, das Wenige lasen, buchstabenweise nicht verstanden, und worin gute Seelen nur Funken wehen sahen deß, was sie unaussprechlich und unausgesprochen glücklich macht. Wunderlich war's, von einem Gebäude geheimnißvoll reden, Thatsachen in Räthsel hüllen und von Maßverhältnissen poetisch lallen. Und doch geht mir's jetzt nicht besser. So sei es denn mein Schicksal, wie es Dein Schicksal ist, himmelanstrebender Thurn, und Deins, weitverbreitete Welt Gottes, angegafft und läppchensweise in den Gehirnchen der Wälschen aller Völker auftapezirt zu werden!

Dritte Station.

Hätt' ich Euch bei mir, schöpfungsvolle Künstler, gefühlvolle Kenner, deren ich auf meinen kleinen Wanderungen so viele fand, und auch Euch, die ich nicht fand, und die sind! Wenn Euch dies Blatt reichen wird, laßt es Euch Stärkung sein gegen das flache, unermüdete Anspulen unbedeutender Mittelmäßigkeit, und solltet Ihr an diesen Platz kommen, gedenkt mein in Liebe!

---

*) Es ist der vorangehende Aufsatz „Nach Falconet ꝛc. ꝛc." gemeint.

Tausend Menschen ist die Welt ein Raritätenkasten; die Bilder gaukeln vorüber und verschwinden, die Eindrücke bleiben flach und einzeln in der Seele; drum lassen sie sich so leicht durch fremdes Urtheil leiten; sie sind willig, die Eindrücke anders ordnen, verschieben und ihren Werth auf und ab bestimmen zu lassen.

*

Hier ward durch Lenzens Ankunft die Andacht des Schreibers unterbrochen; die Empfindung ging in Gespräche über, unter welchen die übrigen Stationen vollendet wurden. Mit jedem Tritte überzeugte man sich mehr, daß Schöpfungskraft im Künstler sei aufschwellendes Gefühl der Verhältnisse, Maße und des Gehörigen, und daß nur durch diese ein selbstständig Werk, wie andere Geschöpfe durch ihre individuelle Keimkraft hervorgetrieben werden.

Von deutscher Baukunst.*)

1823.

Einen großen Reiz muß die Bauart haben, welche die Italiener und Spanier schon von alten Zeiten her, wir aber erst in der neuesten, die deutsche (tedesca, germanica) genannt haben. Mehrere Jahrhunderte ward sie zu kleinern und zu ungeheuren Gebäuden angewendet; der größte Theil von Europa nahm sie auf; Tausende von Künstlern, Abertausende von Handwerkern übten sie; den christlichen Kultus förderte sie höchlich und wirkte mächtig auf Geist und Sinn; sie muß also etwas Großes, gründlich Gefühltes, Gedachtes, Durchgearbeitetes enthalten, Verhältnisse verbergen und an den Tag legen, deren Wirkung unwiderstehlich ist.

Merkwürdig war uns daher das Zeugniß eines Franzosen, eines Mannes, dessen eigene Bauweise der gerühmten sich entgegensetzte, dessen Zeit von derselben äußerst ungünstig urtheilte; und dennoch spricht er folgendermaßen:

„Alle Zufriedenheit, die wir an irgend einem Kunstschönen empfinden, hängt davon ab, daß Regel und Maß beobachtet sei; unser Behagen wird nur durch Proportion bewirkt. Ist hieran Mangel, so mag man noch so viel äußere Zierrath anwenden, Schönheit und Gefälligkeit, die ihnen innerlich fehlen, wird nicht ersetzt; ja man kann sagen, daß ihre Häßlichkeit nur verhaßter und unerträglicher wird, wenn man die äußeren Zierrathen durch Reichthum der Arbeit oder der Materie steigert.

„Um diese Behauptung noch weiter zu treiben, sag' ich, daß die Schönheit, welche aus Maß und Proportion entspringt, keineswegs kostbarer Materien und zierlicher Arbeit bedarf, um Bewunderung zu erlangen; sie glänzt vielmehr und macht sich

*) Der Aufsatz ist Ende März oder Anfang April 1823 geschrieben, unmittelbar nachdem Goethe von einer schweren Herzkrankheit genesen war (Brief an S. Boisserée vom 10. April 1823), und wurde zuerst veröffentlicht in „Ueber Kunst und Alterthum", IV. 2. S. 139—151.

fühlbar, hervorblickend aus dem Wuste und der Verworrenheit des Stoffes und der Behandlung. So beschauen wir mit Vergnügen einige Massen jener gothischen Gebäude, deren Schönheit aus Symmetrie und Proportion des Ganzen zu den Theilen und der Theile unter einander entsprungen erscheint und bemerklich ist, ungeachtet der häßlichen Zierrathen, womit sie verdeckt sind, und zum Trutz derselben. Was uns aber am Meisten überzeugen muß, ist, daß, wenn man diese Massen mit Genauigkeit untersucht, man im Ganzen dieselben Proportionen findet wie an Gebäuden, welche, nach Regeln der guten Baukunst erbaut, uns beim Anblick so viel Vergnügen gewähren."

François Blondel,*) Cours d'Architecture, Cinquième partie. Livre V. Chap. XVI. XVII.

Erinnern dürfen wir uns hierbei gar wohl jüngerer Jahre, wo der Straßburger Münster so große Wirkung auf uns ausübte, daß wir unberufen unser Entzücken**) auszusprechen nicht unterlassen konnten. Ebendas, was der französische Baumeister nach gepflogener Messung und Untersuchung gesteht und behauptet, ist uns unbewußt begegnet, und es wird ja auch nicht von Jedem gefordert, daß er von Eindrücken, die ihn überraschen, Rechenschaft geben solle.

Standen aber diese Gebäude Jahrhunderte lang nur wie eine alte Ueberlieferung da ohne sonderlichen Eindruck auf die größere Menschenmasse, so ließen sich die Ursachen davon gar wohl angeben. Wie mächtig hingegen erschien ihre Wirksamkeit in den letzten Zeiten, welche den Sinn dafür wieder erweckten! Jüngere und Aeltere beiderlei Geschlechts waren von solchen Eindrücken übermannt und hingerissen, daß sie sich nicht allein durch wiederholte Beschauung, Messung, Nachzeichnung daran erquickten und erbauten, sondern auch diesen Stil bei noch erst zu errichtenden, lebendigem Gebrauch gewidmeten Gebäuden wirklich anwendeten und eine Zufriedenheit fanden, sich gleichsam urväterlich in solchen Umgebungen zu empfinden.

Da nun aber einmal der Antheil an solchen Produktionen

---

*) François Blondel (1617—1686) bekannt durch seine Bauten in Paris, wie die „Porte Saint-Denis“ und andre, jetzt schon abgetragene. Seine zahlreichen Schriften über Architektur sind in sehr vielen Ausgaben herausgekommen.

**) Mit Beziehung auf die in unsrer Ausgabe unmittelbar vorangehenden Aufsätze.

der Vergangenheit erregt worden, so verdienen Diejenigen großen Dank, die uns in den Stand setzen, Werth und Würde im rechten Sinne, das heißt historisch, zu fühlen und zu erkennen, wovon ich nunmehr Einiges zur Sprache bringe, indem ich mich durch mein näheres Verhältniß zu so bedeutenden Gegenständen aufgefordert fühle.

Seit meiner Entfernung von Straßburg sah ich kein wichtiges, imposantes Werk dieser Art. Der Eindruck erlosch, und ich erinnerte mich kaum jenes Zustandes, wo mich ein solcher Anblick zum lebhaftesten Enthusiasmus angeregt hatte. Der Aufenthalt in Italien konnte solche Gesinnungen nicht wieder beleben, um so weniger als die modernen Veränderungen am Dome zu Mailand den alten Charakter nicht mehr erkennen ließen; und so lebte ich viele Jahre solchem Kunstzweige entfernt, wo nicht gar entfremdet.

Im Jahre 1810 jedoch trat ich durch Vermittelung eines edlen Freundes*) mit den Gebrüdern Boisserée in ein näheres Verhältniß. Sie theilten mir glänzende Beweise ihrer Bemühungen mit; sorgfältig ausgeführte Zeichnungen des Doms zu Köln, theils im Grundriß, theils von mehreren Seiten, machten mich mit einem Gebäude bekannt, das nach scharfer Prüfung gar wohl die erste Stelle in dieser Bauart verdient; ich nahm ältere Studien wieder vor und belehrte mich durch wechselseitige freundschaftliche Besuche und emsige Betrachtung gar mancher aus dieser Zeit sich herschreibenden Gebäude in Kupfern, Zeichnungen, Gemälden, so daß ich mich endlich wieder in jenen Zuständen ganz einheimisch fand.

Allein der Natur der Sache nach, besonders aber in meinem Alter und meiner Stellung,**) mußte mir das Geschichtliche dieser ganzen Angelegenheit das Wichtigste werden, wozu mir denn die bedeutenden Sammlungen meiner Freunde die besten Förderniße darreichten.

Nun fand sich glücklicherweise, daß Herr Moller,***) ein höchst gebildeter, einsichtiger Künstler, auch für diese Gegenstände entzündet ward und auf das Glücklichste mitwirkte. Ein

*) Graf Reinhard. — Man vgl. dessen Brief an Goethe vom 16. April und den Boisserée's vom 8. Mai 1810.

**) Als unbedingten Anhängers der altklassischen Kunst.

***) Georg Moller (1784–1852), vorzüglicher Architekt und Kunstschriftsteller. — Den hier erwähnten Originalriß des Kölner Doms hatte er selbst aufgefunden.

entdeckter Originalriß des Kölner Doms gab der Sache ein neues Ansehen; die lithographische Kopie desselben, ja die Kontradrücke, wodurch sich das ganze zweithürmige Bild durch Zusammenfügen und Austuschen den Augen darstellen ließ, wirkte bedeutsam; und was dem Geschichtsfreunde zu gleicher Zeit höchst willkommen sein mußte, war des vorzüglichen Mannes Unternehmen, eine Reihe von Abbildungen älterer und neuerer Zeit uns vorzulegen, da man denn zuerst das Herankommen der von uns diesmal betrachteten Bauart, sodann ihre höchste Höhe und endlich ihr Abnehmen vor Augen sehen und bequem erkennen sollte. Dieses findet nun um desto eher statt, da das erste Werk vollendet vor uns liegt und das zweite, das von einzelnen Gebäuden dieser Art handeln wird, auch schon in seinen ersten Heften zu uns gekommen ist.

Mögen die Unternehmungen dieses ebenso einsichtigen als thätigen Mannes möglichst vom Publikum begünstigt werden! Denn mit solchen Dingen sich zu beschäftigen ist an der Zeit, die wir zu benutzen haben, wenn für uns und unsere Nachkommen ein vollständiger Begriff hervorgehen soll.

Und so müssen wir denn gleiche Aufmerksamkeit und Theilnahme dem wichtigen Werke der Gebrüder Boisserée wünschen, dessen erste Lieferung wir früher schon im Allgemeinen angezeigt.*)

Mit aufrichtiger Theilnahme sehe ich nun das Publikum die Vortheile genießen, die mir seit dreizehn Jahren gegönnt sind; denn so lange bin ich Zeuge der ebenso schwierigen als anhaltenden Arbeit der Boisserée'schen Verbündeten. Mir fehlte es nicht diese Zeit her an Mittheilung frischgezeichneter Risse, alter Zeichnungen und Kupfer, die sich auf solche Gegenstände bezogen; besonders aber wichtig waren die Probedrücke der bedeutenden Platten, die sich durch die vorzüglichsten Kupferstecher ihrer Vollendung näherten.

So schön mich aber auch dieser frische Antheil in die Neigungen meiner früheren Jahre wieder zurückversetzte, fand ich doch den größten Vortheil bei einem kurzen Besuche in Köln, den ich an der Seite des Herrn Staatsministers von Stein**) abzulegen das Glück hatte.

*) S. „Ueber Kunst und Alterthum", I. 2. S. 198, und IV. 1. S. 169.

**) Auf seiner Rheinreise im Jahre 1815: „Dienstag, 25. Juli führte Herr Minister von Stein mich im Wagen bis Thal E., im Nachen bis Köln" (Sulpiz Boisserée, II. S. 65).

Ich will nicht leugnen, daß der Anblick des Kölner Doms von außen eine gewisse Apprehension in mir erregte, der ich keinen Namen zu geben wüßte. Hat eine bedeutende Ruine etwas Ehrwürdiges, ahnen, sehen wir in ihr den Konflikt eines würdigen Menschenwerks mit der stillmächtigen, aber auch Alles nicht achtenden Zeit, so tritt uns hier ein Unvollendetes, Ungeheures entgegen, wo eben dieses Unfertige uns an die Unzulänglichkeit des Menschen erinnert, sobald er sich unterfängt, etwas Uebergroßes leisten zu wollen.

Selbst der Dom inwendig macht uns, wenn wir aufrichtig sein wollen, zwar einen bedeutenden, aber doch unharmonischen Effekt; nur wenn wir ins Chor treten, wo das Vollendete uns mit überraschender Harmonie anspricht, da erstaunen wir fröhlich, da erschrecken wir freudig und fühlen unsere Sehnsucht mehr als erfüllt.

Ich aber hatte mich längst schon besonders mit dem Grundriß beschäftigt, viel darüber mit den Freunden verhandelt, und so konnte ich, da beinahe zu Allem der Grund gelegt ist, die Spuren der ersten Intention an Ort und Stelle genau verfolgen. Ebenso halfen mir die Probedrücke der Seitenansicht und die Zeichnung des vorderen Aufrisses einigermaßen das Bild in meiner Seele auferbauen; doch blieb das, was fehlte, immer noch so übergroß, daß man sich zu dessen Höhe nicht aufschwingen konnte.

Jetzt aber, da die Boisserée'sche Arbeit sich ihrem Ende naht, Abbildung und Erklärung in die Hände aller Liebhaber gelangen werden, jetzt hat der wahre Kunstfreund auch in der Ferne Gelegenheit, sich von dem höchsten Gipfel, wozu sich diese Bauweise erhoben, völlig zu überzeugen, da er denn, wenn er gelegentlich sich als Reisender jener wundersamen Stätte nähert, nicht mehr der persönlichen Empfindung, dem trüben Vorurtheil oder im Gegensatz einer übereilten Abneigung sich hingeben, sondern als ein Wissender und in die Hüttengeheimnisse Eingeweihter das Vorhandene betrachten und das Vermißte in Gedanken ersetzen wird. Ich wenigstens wünsche mir Glück, zu dieser Klarheit nach funfzigjährigem Streben durch die Bemühungen patriotisch gesinnter, geistreicher, emsiger, unermüdeter junger Männer gelangt zu sein.

Daß ich bei diesen erneuten Studien deutscher Baukunst des dreizehnten Jahrhunderts öfters meiner frühern Anhänglichkeit an den Straßburger Münster gedachte und des damals

1772 *) im ersten Enthusiasmus verfaßten Druckbogens mich erfreute, da ich mich desselben beim späteren Lesen nicht zu schämen brauchte, ist wol natürlich; denn ich hatte doch die innern Proportionen des Ganzen gefühlt, ich hatte die Entwickelung der einzelnen Zierrathen eben aus diesem Ganzen eingesehen und nach langem und wiederholtem Anschauen gefunden, daß der eine hoch genug auferbaute Thurm doch seiner eigentlichen Vollendung ermangele. Das Alles traf mit den neueren Ueberzeugungen der Freunde und meiner eigenen ganz wohl überein, und wenn jener Aufsatz etwas Amphigurisches **) in seinem Stil bemerken läßt, so möchte es wol zu verzeihen sein da, wo etwas Unaussprechliches auszusprechen ist.

Wir werden noch oft auf diesen Gegenstand zurückkommen und schließen hier dankbar gegen Diejenigen, denen wir die gründlichsten Vorarbeiten schuldig sind, Herrn Moller und Büsching, Jenem in seiner Auslegung der gegebenen Kupfertafeln,***) Diesem in dem Versuch einer Einleitung in die Geschichte der altdeutschen Baukunst, wozu mir denn gegenwärtig als erwünschtes Hilfsmittel die Darstellung zu Handen liegt, welche Herr Sulpiz Boisserée als Einleitung und Erklärung der Kupfertafeln mit gründlicher Kenntniß aufgesetzt hat.

---

*) Nicht 1773, wie in den meisten Ausgaben steht. Man vergl. die Note S. 339.

**) Ein spät-französisches Wort zweifelhaften Ursprungs. Nach Littré's Erklärung: „ce qui n'a ni ordre ni sens."

***) Das Werk, aus neun großen Blättern bestehend wird ausführlich beschrieben in „Ueber Kunst und Alterthum", II. 2. S. 75, ohne daß Büsching's bei dieser Gelegenheit erwähnt wird.

Goethe's Zusatz zu S. Boisserée's „Herstellung des Straßburger Münsters".*)

Auf diese Weise erfahren wir nach und nach durch die Bemühungen einsichtiger, thätiger junger Freunde, welche Anstalten und Vorkehrungen sich nöthig machten, um jene ungeheuren Gebäude zu unternehmen, wo nicht auszuführen.

Zugleich werden wir belehrt, in welchem Sinn und Geschmack die nördlichere Baukunst vom achten bis zum funfzehnten Jahrhundert sich entwickelte, veränderte, auf einen hohen Grad von Trefflichkeit, Kühnheit, Zierlichkeit gelangte, bis sie zuletzt durch Abweichung und Ueberladung, wie es den Künsten gewöhnlich geht, nach und nach sich verschlimmerte. Diese Betrachtungen werden wir bei Gelegenheit der Mollerischen Hefte, wenn sie alle beisammen sind, zu unserer Genugthuung anstellen können. Auch schon die viere, welche vor uns liegen, geben erfreuliche Belehrung. Die darin enthaltenen Tafeln sind nicht numerirt; am Schlusse wird erst das Verzeichniß folgen, wie sie nach der Zeit zu legen und zu ordnen sind.

Schon jetzt haben wir dieses vorläufig gethan und sehen eine Reihe von sechs Jahrhunderten vor uns. Wir legten dazwischen, was von Grund- und Aufrissen ähnlicher Gebäude zu Handen war, und finden schon einen Leitfaden, an dem wir uns gar glücklich und angenehm durchwinden können. Sind die Mollerischen Hefte dereinst vollständig, so kann jeder Liebhaber sie auf ähnliche Weise zum Grund einer Sammlung

*) Der Aufsatz „Herstellung des Straßburger Münsters", der bisher in allen Ausgaben, auch neuerdings in der von Kurz, Aufnahme gefunden hat, ist, wie dies kürzlich schon in der Zeitschrift „Im Neuen Reich" (Jahrgang 1873, Nr. 27, S. 38) nachgewiesen wurde, von S. Boisserée. Der Beweis liegt in dem Briefe des Letzteren an Goethe vom 30. Januar und in Goethe's Antwort vom 10. Februar 1817. Der Aufsatz steht allerdings nicht, wie Goethe dort angiebt, in dem elften Bogen des 2. Heftes von „Ueber Kunst und Alterthum", sondern in dem zwölften.

legen, woran er für sich und mit Andern über diese bedeutenden Gegenstände täglich mehr Aufklärung gewinnt.

Alsdann wird nach abgelegten Vorurtheilen Lob und Tadel gegründet sein und eine Vereinigung der verschiedensten Ansichten aus der Geschichte auf einander folgender Denkmale hervorgehen.

Auch muß es deshalb immer wünschenswerther sein, daß das große Werk der Herren Boisserée, den Dom zu Köln darstellend, endlich erscheine. Die Tafeln, die schon in unsern Händen sind, lassen wünschen, daß alle Liebhaber bald gleichen Genuß und gleiche Belehrung finden mögen.

Der Grundriß ist bewundernswürdig und vielleicht von keinem dieser Bauart übertroffen. Die linke Seite, wie sie ausgeführt werden sollte, giebt erst einen Begriff von der ungeheuern Kühnheit des Unternehmens. Dieselbe Seitenansicht, aber nur so weit, als sie zur Ausführung gelangte, erregt ein angenehmes Gefühl, mit Bedauern gemischt. Man sieht das unvollendete Gebäude auf einem freien Platz, indem die Darsteller jene Reihe Häuser, welche niemals hätte gebaut werden sollen, mit gutem Sinne weggelassen. Daneben war es gewiß ein glücklicher Gedanke, die Bauleute noch in voller Arbeit und den Krahnen thätig vorzustellen, wodurch der Gegenstand Leben und Bewegung gewinnt.

Kommt hiezu nun ferner das Facsimile des großen Originalaufrisses, welchen Herr Moller gleichfalls besorgt, so wird über diesen Theil der Kunstgeschichte sich eine Klarheit verbreiten, bei der wir die in allen Landen aufgeführten Gebäude solcher Art früher und späterer Zeit gar wohl beurtheilen können, und wir werden alsdann nicht mehr die Produkte einer wachsenden, steigenden, den höchsten Gipfel erreichenden und sodann wieder versinkenden Kunst vermischen und Eins mit dem Andern entweder unbedingt loben oder verwerfen.

Pentazonium Vimariense,

dem dritten September 1825 gewidmet, vom Oberbaudirektor Coudray gezeichnet, gestochen vom Hofkupferstecher Schwerdgeburth.*)

Das seltene und mit dem reinsten Enthusiasmus gefeierte Fest der funfzigjährigen Regierung Ihro des Herrn Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach königliche Hoheit zu verherrlichen, fühlten auch die Künste eine besondere Verpflichtung; unter ihnen that sich die Baukunst hervor in einer Zeichnung, welche, nunmehr in Kupferstich gefaßt, dem allgemeinen Anschauen übergeben ist.

Zu seiner Darstellung nahm der geistreiche Künstler den Anlaß von jenen antiken Prachtgebäuden, wo man zonenweise Stockwerk über Stockwerk in die Höhe ging und, den Durchmesser der Area nach Stufenart zusammenziehend, einer Pyramiden- oder sonst zugespitzten Form sich zu nähern trachtete. Wenig ist uns davon übrig geblieben — von dem Trizonium des Quintilius Varus nur der Name — und was wir noch von dem Septizonium des Severus**) wissen, kann unsere Billigung nicht verdienen, indem es vertikal in die Höhe stieg und also dem Auge das Gefühl einer geforderten Solidität nicht eindrücken konnte.

Bei unserm Pentazonium ist die Anlage von der Art, daß erst auf einer gehörig festen Rustika-Basis ein Säulengebäude dorischer Ordnung errichtet sei, über welchem abermals ein ruhiges Massiv einer jonischen Säulenordnung zum Grunde dient, wodurch denn also schon vier Zonen absolvirt wären, worauf abermals ein Massivaufsatz folgt, auf welchem korinthische

---

*) Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bandes 2. Heft. 1828. S. 356 ff.

**) An der Südspitze des Mons Palatinus, von dem bedeutende Ruinen noch in der Zeit des Papstes Sixtus V. (1485—1590) vorhanden waren.

Säulen, zum Tempelgipfel zusammengedrängt, den höheren Abschluß bilden.

Die erste Zone sieht man durch ihre Bildwerke einer kräftig-thätigen Jugendzeit gewidmet, geistigen und körperlichen Uebungen und Vorbereitungen mancher Art. Die zweite soll das Andenken eines mittleren Manneslebens bewahren, in That und Dulden, Wirken und Leiden zugebracht, auf Krieg und Frieden, Ruhe und Bewegung hindeutend. Die dritte Zone giebt einem reich gesegneten Familienleben Raum. Die vierte deutet auf das, was für Kunst und Wissenschaft geschehen. Die fünfte läßt uns die Begründung einer sichern Staatsform erblicken, worauf sich denn das Heiligthum eines wohlverdienten Ruhms erhebt.

Ob nun gleich zu unserer Zeit Gebäude dieser Art nicht leicht zur Wirklichkeit gelangen dürften, so achtete der denkende Künstler doch für Pflicht, zu zeigen, daß ein solches Prachtgerüste nicht blos phantastisch gefabelt, sondern auf einer innern Möglichkeit gegründet sei, weshalb er denn in einem zweiten Blatte die vorsichtige Konstruktion desselben sowol in Grundrissen als Durchschnitten den Kenneraugen vorlegte, woneben man auch umständlicher, als hier geschieht, durch eine gedruckte Erklärung erfahren kann, worauf theils durch reale, theils durch allegorische Darstellungen gedeutet worden.

Und so wird denn endlich an dem Aufriß, welchen die Hauptplatte darstellt, der einsichtige Kennerblick geneigt unterscheiden und beurtheilen, inwiefern die schwierige Uebereinanderstellung verschiedener Säulenordnungen, von der derbsten bis zu der schlankesten, gelungen, inwiefern die Profile dem jedesmaligen Charakter gemäß bestimmt und genügend gezeichnet worden.

Kehrt nun das Auge zu dem beim ersten Anschauen empfangenen Eindruck nach einer solchen Prüfung des Einzelnen wieder zurück, so wünschen wir die Frage günstig beantwortet, ob der allgemeine Umriß des Ganzen, der so zu nennende Schattenriß, dem Auge gefällig und nebst seinem reichen Inhalte dem Geiste faßlich sei, indem wir von unserer Seite hier nur eine allgemeine Anzeige beabsichtigen konnten.

Wenn nun der Künstler in einer genauen, zum Saubersten ausgeführten Zeichnung das Seinige geleistet zu haben hoffen durfte, so kann die Arbeit des Kupferstechers sich gleichfalls einer geneigten Aufnahme getrösten. Herr Schwerdgeburth, dessen Geschicklichkeit man bisher nur in kleineren, unsere Taschenbücher

zierenden Bildern liebte und bewunderte, hat sich hier in ein Feld begeben, in welchem er bisher völlig fremd gewesen, deshalb eine Unbekanntschaft eines Kupferstechers mit dem architektonischen Detail vom Kenner mit Nachsicht zu beurtheilen sein dürfte. Ferner ist zu bedenken, daß bei einer solchen Arbeit die geschickteste Hand ohne Beihilfe von mitleistenden Maschinen sich in Verlegenheit fühlen kann.

Eines solchen Vortheils, welcher dem Künstler in Paris und andern in dieser Art vielthätigen Städten zu Hilfe kommt, ermangelt die unsrige so gut wie gänzlich; Alles ist hier die That der eigenen freien Hand, es sei, daß sie die Radirnadel oder den Grabstichel geführt. Hiedurch aber hat auch dieses Blatt ein gewisses Leben, eine gewisse Anmuth gewonnen, welche gar oft einer ausschließlich angewandten Technik zu ermangeln pflegt.

Ebenso waren bei dem Abdruck gar manche Schwierigkeiten zu überwinden, die bei größeren, den Fabrikanstalten sich nähernden Gelegenheiten gar leicht zu beseitigen sind oder vielmehr gar nicht zur Sprache kommen.

Schließlich ist nur noch zu bemerken, daß dieses Blatt für die Liebhaber der Kunst auch dadurch einen besondern Werth erhalten wird, daß der löbliche Stadtrath zu Weimar dem Kupferstecher die Platte honorirt und die sorgfältig genommener Abdrücke als freundliche Gabe den Verehrern des gefeierten Fürsten zur Erinnerung an jene so bedeutende Epoche zugetheilt hat, welches allgemein mit anerkennendem Danke aufgenommen worden. Sie sind erfreut, dem Lebenden als Lebendige ein Denkmal errichtet zu sehn, dessen Sinn und Bedeutung von ihnen um so williger anerkannt wird, als man sonst dergleichen dem oft schwankenden Ermessen einer Nachkommenschaft überläßt, die, mit sich selbst allzu sehr beschäftigt, selten den reinen Enthusiasmus empfindet, um rückwärts dankbar zu schauen und gegen edle Vorgänger ihre Pflicht zu erfüllen, wozu ihr denn auch wol Ernst, Mittel und Gelegenheit oft ermangeln mögen.

Architektur in Sizilien.*)

Architecture moderne de la Sicile, par J. Hittorf et L. Zanth. A Paris.

Wie uns vor Jahren die modernen Gebäude Rom's durch Fontaine und Percier,**) die Florentinischen durch Grandjean und Famin, die Genuesischen durch Gautier belehrend dargestellt worden, so haben sich, um gleichen Zweck zu erreichen, ausgebildete Männer, Hittorf und Zanth,***) nach Sizilien begeben und liefern uns die dortigen, besonders von Zeitgenossen Michel Angelo's errichteten, öffentlichen und Privatgebäude, so wie auch dergleichen aus früheren christlich-kirchlichen Zeiten.

Von diesem Werke liegen uns 49 Tafeln vor Augen, und wir können solches sowol in Gefolg obgenannter Vorgänger als auch um der eignen Verdienste willen Künstlern und Kunstfreunden auf das Nachdrücklichste empfehlen. Ein reicher Inhalt, so charakteristisch als geistreich dargestellt, auf das Sicherste und Zarteste behandelt. Es sind nur Linearzeichnungen, aber durch zarte und starke Striche ist Licht- und Schattenseite hinreichend ausgedrückt; daher befriedigen sie mit vollkommener Haltung.

Bei gewissen baulichen Gegenständen fanden die Künstler perspektivische Zeichnung nöthig, und diese machen den angenehmsten Eindruck; etwas eigenthümlich Charakteristisches der sizilianischen Baukunst tritt hier hervor; wir wagen es nicht näher zu bezeichnen und bemerken nur Einzelnes.

Beim Eintritt in die diesmal gelieferten Messinischen Paläste sieht man sich in einem Hofe von hohen Wohnungen umkränzt; wir empfinden sogleich Respekt und Wohlgefallen; der Bau-

*) Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bandes 2. Heft. 1828. S. 404 ff.

**) Fontaine und Percier arbeiteten Vieles gemeinsam, so am Louvre, an den Tuilerien. Das hier genannte Werk heißt: „Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome.“ 1798.

***) Beides Männer, die in ihrem Fache zu der größten Anerkennung gelangt sind, der Erste 1793 in Köln, der Zweite 1796 in Breslau geboren. Die gemeinsame Reise Beider fand im Jahre 1822 statt.

meister scheint dem Hausherrn einen anständigen Lebensgenuß zugesichert zu haben; man ist in einer grandiosen, aber nicht allzu ernsten Umgebung. Das Gleiche gilt von den Klöstern und andern öffentlichen Gebäuden; man ist von allem Düstern, Drückenden durchaus befreit, und diese Gebäude sind ihrem Zweck völlig angemessen.

Noch eine zweite allgemeine Bemerkung stehe hier. Nicht leicht hat irgendwo eine edle Bildhauerkunst der Einbildungskraft so viel Antheil an ihren Werken gestattet als wie in Sizilien, deswegen sie auch schwer zu beurtheilen sind.

Statuen von Menschen, Halbmenschen, Thieren und Ungeheuern, Basreliefs mythologischer und allegorischer Art, Verzierungen architektonischer Glieder, Alles überschwänglich angebracht, besonders bei Brunnen, die bei ihrer Nothwendigkeit und Nutzbarkeit auch den größten Schmuck zu verdienen schienen. Wer an Einfalt und ernsthafte Würde gewöhnt ist, der wird sich in diesen mannichfaltigen Reichthum kaum zu finden wissen; wir aber konnten ihm an Ort und Stelle nicht ungünstig sein, und so erfreut es uns, mit ganz außerordentlicher Sorgfalt hier diese sonderbaren Werke dargestellt zu sehen und die architektonische Zierlichkeit ihrer Profile sowol als die üppige Fülle ihrer Verzierungen zu bewundern. Denn so lange die Einbildungskraft von der Kunst gebändigt wird, giebt sie durchaus zu erfreulichen Gebilden Anlaß; dahingegen wenn Kunst sich nach und nach verliert, der regelnde Sinn entweicht und das Handwerk mit der Imagination allein bleibt, da nehmen sie unaufhaltsam den Weg, welcher, wie schon in Palermo der Fall ist, zum Pallagonischen Unsinn*) nicht Schritt vor Schritt, sondern mit Sprüngen hinführt.

Architecture antique de la Sicile, par Hittorf et Zanth.

Von diesem Werke sind 31 Tafeln in unsern Händen; sie enthalten die Tempel von Segeste und Selinunt, geographische und topographische Karten, die genausten architektonischen Risse und charakteristische Nachbildungen der wundersamen Basreliefe

*) Mit Beziehung auf La Bagaria, den Palast des Prinzen Pallagonia, zwischen Termini und Palermo. Vgl. Werke, XXXII. S. 69, u. XXIX. S. 418, sowie die Schilderung in der „Italienischen Reise" unter dem 9. April 1787.

und Ornamente zugleich mit ihrer Färbung und erheben uns zu ganz eigenen, neuen Begriffen über alte Baukunst. Früheren Reisenden bleibe das Verdienst, die Aufmerksamkeit erregt zu haben, wenn diese Letzteren, begabt mit mehr historisch-kritischen und artistischen Hilfsmitteln, endlich das Eigentliche leisten, was zur wahren Erkenntniß und gründlichen Bildung zuletzt erfordert wird.

Mit Verlangen erwarten wir die Nachbildungen der Tempel zu Girgent, besonders aber hinlängliche Kenntniß von den letzten Ausgrabungen, wovon uns einige Blätter in Osterwald's Sizilien schon vorläufige Kenntniß gegeben und ein einzelner Theil, in einem landschaftlichen Gemälde dargestellt, die angenehmsten Eindrücke verleiht, die wir in Folgendem näher aussprechen.

Südöstliche Ecke des Jupitertempels von Girgent, wie sie sich nach der Ausgrabung zeigt. Oelbild von L. v. Klenze, königlich bayerischem Ober-Baudirektor.

Ein Gemälde, nicht nur des Gegenstandes wegen für den Alterthumsforscher belehrend, sondern auch befriedigend, ja erfreulich dem Kunstfreund, wenn er das Werk blos als Landschaft betrachtet.

Die Luft mit leichtem Gewölk ist recht schön, klar, gut abgestuft; die Behandlung desselben beweist des Meisters Kunstfertigkeit; nicht weniger Lob verdient auch die gar zierlich, fleißig und geschmackvoll ausgeführte weite Küstenstrecke des Mittelgrundes. Vorn im Bilde liegen die kolossalen Tempelruinen mit solcher Präzision der Zeichnung, solcher auf das Wesentliche im Detail verwendeten Sorgfalt ausgeführt, wie es nur von einem im Fach der Architektur-Zeichnung vielgeübten Künstler zu erwarten ist. Der so glücklich in dem geschmackvollen Ganzen restaurirt aufgestellte Koloß giebt der mächtigen Ruine eine ganz originelle Anmuth. Ein schlanker, an der Seite der Tempelruine aufgewachsener Oelbaum, charakteristisch, sehr zart und ausführlich in seinem Blätterschlag, eine Aloe und in der Ecke rechts noch verschiedene Fragmente von der Architektur des Tempels staffiren durchaus zweckmäßig den nächsten und allernächsten Vordergrund.

Das Verdienstliche verschiedener Theile dieser Malerei wird am Besten gelobt und am Treffendsten bezeichnet, wenn man sagt, daß es an Elzheimer's Arbeiten erinnere.

Kirchen, Paläste und Klöster in Italien,

nach den Monumenten gezeichnet von J. Eugenius Ruhl,*) Architekten in Kassel.

Gr. Fol., 3 Lieferungen, jede zu 6 Blättern, sauber radirte Umrisse.**)

Ein durch merkwürdigen Inhalt wie durch Verdienst der Ausführung gleich achtbares, vor Kurzem erschienenes Werk.

Das erste oder Titelblatt jeder Lieferung enthält antike Fragmente, mit Geschmack und Kunst zum Ganzen geordnet, die fünf übrigen aber Ansichten, bald vom Aeußern, bald vom Innern ansehnlicher Gebäude, von Konstantin des Großen Zeit das ganze Mittelalter herab bis an die neuere Baukunst, wie sie unter den großen Meistern des sechzehnten Jahrhunderts zur fröhlichen Blüthe gelangt war. Einige wenige dürften vielleicht blos als pittoreske Ansichten aufgenommen sein.

Von Seiten der künstlerischen Behandlung finden wir an den Blättern dieses Werks theils die Genauigkeit und den bis auf das kleinste Detail sich erstreckenden Fleiß, theils die vom Zeichner mit nicht weniger Geschmack als Ueberlegung gewählten Standpunkte zu loben; unbeschadet der Wahrheit stellen sich die sämmtlichen Gegenstände dem Auge von einer gefälligen Seite in malerischer Gruppirung dar.

Auch hat der Verfasser Sorge getragen, für die meisten seiner Blätter solche Gegenstände auszuwählen, die zugleich schöne Ansichten gewähren, wenig bekannt und in kunstgeschichtlicher Beziehung merkwürdig sind. Unsere Leser werden selbst davon urtheilen können, wenn wir ihnen den Inhalt aller drei bis jetzt erschienenen Lieferungen kurz anzeigen.

*) J. Eugenius Ruhl, geboren 1796 in Kassel. Sein Hauptwerk: „Denkmäler der Baukunst in Italien."

**) Ueber Kunst und Alterthum, III. Bandes 3. Heft. 1822. S. 184 ff.

Erste Lieferung.

1) Verschiedene antike Fragmente, zierlich zusammengestellt. 2) Der innere Hofraum und Säulengänge um denselben im Palast der Cancellaria zu Rom, nach Einigen Architektur des San Gallo, wahrscheinlicher aber des Bramante. 3) Hof bei der Kirche St. Apostoli zu Rom. 4) Vestibul eines Gebäudes in der Via Sistina zu Rom. 5) Ansicht der Kirche St. Feliciano zu Fuligno. 6) Ansicht der Kirche St. Giorgio in Velabro und des Bogens der Goldschmiede zu Rom.

Zweite Lieferung.

1) Wiederum gar zierliche Zusammenstellung antiker Fragmente. 2) Klosterhof zu St. Giovanni in Laterano zu Rom. 3) Ansicht des Innern der Kirche St. Costanza vor der Porta Pia zu Rom. 4) Façade und vorliegende große Treppe der Kirche St. Maria in Ara Coeli, auf dem Kapitolium zu Rom. 5) Eingang zur Kirche St. Prassede zu Rom. 6) Palast des Grafen Giraud in Via di Borgo nuovo zu Rom, Architektur von Bramante.

Dritte Lieferung.

1) Ansicht der Kirche St. Salvator zu Fuligno. 2) St. Giacomo zu Vicovaro. 3) Ansicht des Doms zu Spoleto. 4) Cortile*) eines Palastes nahe bei dem Kapitol zu Rom. 5) Sakristei zu St. Martino a Monti in Rom. 6) Mittlere Ansicht des Klosterhofs zu St. Giovanni in Laterano.

*

Ferner sind wir des Vergnügens theilhaft geworden, von ebendemselben Künstler einen mit Aquarellfarben gemalten und zum Verwundern fleißig ausgeführten Prospekt des Platzes zu Assisi mit dem darauf liegenden noch sehr wohl erhaltenen Minerven-Tempel, jetzt in eine Kirche verwandelt und Madonna della Minerva genannt, zu sehen. Der gute Ton im Ganzen, die heitere Luft, die natürliche Farbe der ver-

*) Cortile = innerer Hof.

schiedenen Architekturgegenstände, der höchst löbliche Fleiß, der auch die geringsten Kleinigkeiten nicht übersehen, sondern mit Sorgfalt und Liebe nachgebildet hat, endlich die wohlgezeichneten Figuren in den eigenthümlichen Landestrachten, womit das Bild reichlich und zweckmäßig staffirt ist — Alles zusammen kann unmöglich verfehlen, jeden der Kunst kundigen Beschauer zu befriedigen, zu erfreuen. Auf uns wenigstens hat es diese Wirkung gethan und mehrere Tage hindurch, da das Anschauen desselben uns gegönnt war, zu einer heiteren Gemüthsstimmung beigetragen.

Wenn nun meine Freunde an der vollkommenen Ausführung eines so wohl studirten Werkes ihre Freude hatten, so war mir dabei noch ganz anders zu Muthe, indem ich mich der abenteuerlich flüchtigen Augenblicke lebhaft erinnerte, wo ich vor diesem Tempel gestanden und mich zum ersten Mal über ein wohlerhaltenes Alterthum innig erfreute (Aus meinem Leben, Zweiter Abtheilung Erster Theil).*) Wie gerne werden wir dem Künstler folgen, wenn er uns, wie er verspricht, nächstens wieder an Ort und Stelle führt und von seinen anhaltenden, gründlichen Studien daselbst bildlich und schriftlich den Mitgenuß vergönnt.

---

*) Italienische Reise, Brief vom 25. Oktober 1786, Perugia.

Verschiedenes

Ueber Skulptur.

Anforderung an den modernen Bildhauer.*)

In der neuesten Zeit ist zur Sprache gekommen, wie denn wol der bildende Künstler, besonders der plastische, dem Ueberwinder zu Ehren ihn als Sieger, die Feinde als Besiegte darstellen könne, zu Bekleidung der Architektur, allenfalls im Fronton, im Fries oder zu sonstiger Zierde, wie es die Alten häufig gethan. Diese Aufgabe zu lösen, hat in den gegenwärtigen Tagen, wo gebildete Nationen mit gebildeten kämpfen, größere Schwierigkeit als damals, wo Menschen von höheren Eigenschaften mit rohen, thierischen oder mit thierverwandten Geschöpfen zu kämpfen hatten.

Die Griechen, nach denen wir immer als unsern Meistern hinaufschauen müssen, gaben solchen Darstellungen gleich durch den Gegensatz der Gestalten ein entschiedenes Interesse. Götter kämpfen mit Titanen, und der Beschauende erklärt sich schnell für die edlere Gestalt; ebenderselbe Fall ist, wenn Herkules mit Ungeheuern kämpft, wenn Lapithen mit Zentauren in Händel gerathen. Zwischen diesen letzten läßt der Künstler die Schale des Siegs hin- und wiederschwanken, Ueberwinder und Ueberwundene wechseln ihre Rollen, und immer fühlt man sich geneigt, dem rüstigen Heldengeschlecht endlich Triumph zu wünschen. Fast entgegengesetzt wird das Gefühl angeregt, wenn Männer mit Amazonen sich balgen; diese, obgleich derb und kühn, werden doch als die schwächern geachtet, und ein heroisch Frauengeschlecht fordert unser Mitleid, sobald es besiegt, verwundet oder todt erscheint. Ein schöner Gedanke dieser Art, den man als den heitersten sehr hoch zu schätzen hat, bleibt

*) Ueber Kunst und Alterthum, I. Bds. 3. Heft. 1818. S. 96 ff.

doch immer jener Streit der Bacchanten und Faunen gegen die Tyrrhener.*) Wenn Jene als echte Berg- und Hügelwesen halb reh-, halb bocksartig, dem räuberischen Seevolk dergestalt zu Leibe gehen, daß es in das Meer springen muß und im Sturz noch der gnädigen Gottheit zu danken hat, in Delphine verwandelt, seinem eigenen Elemente auch ferner anzugehören, so kann wol nichts Geistreicheres gedacht, nichts Anmuthigeres den Sinnen vorgeführt werden.

Etwas schwerfälliger hat römische Kunst die besiegten und gefangenen, faltenreich bekleideten Dazier ihren geharnischten und sonst wohlbewaffneten Kriegern auf Triumphsäulen **) untergeordnet, der spätere Polidor ***) aber und seine Zeitgenossen die bürgerlich gespaltenen Parteien der Florentiner auf ähnliche Weise gegen einander kämpfen lassen. Hannibal Carracci, um die Kragsteine im Saale des Palastes Alexander Fava zu Bologna bedeutend zu zieren, wählt männlich rüstige Gestalten,†) mit Sphinxen oder Harpyien im Faustgelag, da denn letztere immer die Unterdrückten sind — ein Gedanke, den man weder glücklich noch unglücklich nennen darf. Der Maler zieht große Kunstvortheile aus diesem Gegensatz, der Zuschauer aber, der dieses Motiv zuletzt blos als mechanisch anerkennt, empfindet durchaus etwas Ungemüthliches; denn auch Ungeheuer will man überwunden, nicht unterdrückt sehen.

Aus allem Diesem erhellt jene ursprüngliche Schwierigkeit, erst Kämpfende, sodann aber Sieger und Besiegte charakteristisch gegen einander zu stellen, daß ein Gleichgewicht erhalten und die sittliche Theilnahme an Beiden nicht gestört werde.

In der neuern Zeit ist ein Kunstwerk, das uns auf solche Art anspräche, schon seltener. Bewaffnete Spanier mit nackten Amerikanern im Kampfe vorgestellt zu sehen, ist ein unerträglicher Anblick; der Gegensatz von Gewaltsamkeit und Unschuld

---

*) In Bezug auf die zu Grunde liegende Mythe s. den Homerischen Hymnus „εἰς Διώνυσον“ und Ovid's Metamorph., III. 582 f.

**) So auf den Reliefs vom Trajansbogen, die der Kaiser Konstantin von diesem nahm, um seinen eigenen Triumphbogen damit zu schmücken.

***) Polidoro Caldara, genannt da Caravaggio (1495—1543). Hier sind wol besonders seine Freskomalereien (allo sgraffito) gemeint, die er gemeinsam mit Maturino in Florenz und Rom ausführte.

†) Die Hauptstoffe, die er in dem genannten Palaste gemeinsam mit seinem Bruder und Oheim darstellte, sind „die Geschichte Jason's“ in 18 Bildern, die „Aeneide“ in 12, und die Landschaften mit den Bildern der „Europa“.

spricht sich allzu schreiend aus, eben wie beim Bethlehemitischen Kindermord. Christen, über Türken siegend, nehmen sich schon besser aus, besonders wenn das christliche Militär im Kostüm des siebenzehnten Jahrhunderts auftritt. Die Verachtung der Mahomedaner gegen alle Sonstgläubigen, ihre Grausamkeit gegen Sklaven unseres Volkes berechtigt, sie zu hassen und zu tödten.

Christen gegen Christen, besonders der neuesten Zeit, machen kein gutes Bild. Wir haben schöne Kupferstiche, Scenen des amerikanischen Krieges vorstellend, und doch sind sie, mit reinem Gefühl betrachtet, unerträglich. Wohluniformirte, regelmäßige, kräftig bewaffnete Truppen, im Schlachtgemenge mit einem Haufen zusammengelaufenen Volks, worunter man Priester als Anführer, Kinder als Fahnenträger schaut, können das Auge nicht ergetzen, noch weniger den innern Sinn, wenn er sich auch sagt, daß der Schwächere zuletzt noch siegen werde. Findet man auch gar halbnackte Wilde mit im Konflikt, so muß man sich gestehen, daß es eine bloße Zeitungsnachricht sei, deren sich der Künstler angenommen. Ein Panorama von dem schrecklichen Untergange des Tippo Saib kann nur Diejenigen ergetzt haben, die an der Plünderung seiner Schätze theilgenommen.

Wenn wir die Lage der Welt wohl überdenken, so finden wir, daß die Christen durch Religion und Sitten alle mit einander verwandt und wirklich Brüder sind, daß uns nicht sowol Gesinnung und Meinung als Gewerb und Handel entzweien. Dem deutschen Gutsbesitzer ist der Engländer willkommen, der die Wolle vertheuert, und aus ebendem Grunde verwünscht ihn der mittelländische Fabrikant.

Deutsche und Franzosen, obgleich politisch und moralisch im ewigen Gegensatz, können nicht mehr als kämpfend bildlich vorgestellt werden; wir haben zu viel von ihrer äußern Sitte, ja von ihrem Militärputz aufgenommen, als daß man beide fast gleich kostümirte Nationen sonderlich unterscheiden könnte. Wollte nun gar der Bildhauer — damit wir dahin zurückkehren, wo wir ausgegangen sind — nach eigenem Recht und Vortheil seine Figuren aller Kleidung und äußern Zierde berauben, so fällt jeder charakteristische Unterschied weg, beide Theile werden völlig gleich; es sind hübsche Leute, die sich einander ermorden, und die fatale Schicksalsgruppe von Eteokles und Polynikes müßte immer wiederholt werden, welche blos durch die Gegenwart der Furien bedeutend werden kann.

Russen gegen Ausländer haben schon größere Vortheile; sie besitzen aus ihrem Alterthume charakteristische Helme und Waffen, wodurch sie sich auszeichnen können; die mannichfaltigen Nationen dieses unermeßlichen Reichs bieten auch solche Abwechselungen des Kostüms dar, die ein geistreicher Künstler glücklich genug benutzen möchte.

Solchen Künstlern ist diese Betrachtung gewidmet; sie soll aber- und abermals aufmerksam machen auf den günstigen und ungünstigen Gegenstand; jener hat eine natürliche Leichtigkeit und schwimmt immer oben, dieser wird nur mit beschwerlichem Kunstapparat über Wasser gehalten.

Verein der deutschen Bildhauer.*)

Jena, den 27. Julius 1817.

Da von allen Zeiten her die Bildhauerkunst das eigentliche Fundament aller bildenden Kunst gewesen und mit deren Abnahme und Untergang auch alles andere Mit- und Untergeordnete sich verloren, so vereinigen sich die deutschen Bildhauer in dieser bedenklichen Zeit, ohne zu untersuchen, wie die übrigen verwandten Künste sich vorzusehen hätten, auf ihre alten, anerkannten, ausgeübten und niemals widersprochenen Rechte und Satzungen dergestalt, daß es für Kunst und Handwerk gelte, wo erhobene, halb und ganz runde Arbeit zu leisten ist.

Der Hauptzweck aller Plastik, welches Wortes wir uns künftighin zu Ehren der Griechen bedienen, ist, daß die Würde des Menschen innerhalb der menschlichen Gestalt dargestellt werde. Daher ist ihr Alles außer dem Menschen zwar nicht fremd, aber doch nur ein Nebenwerk, welches erst der Würde des Menschen angenähert werden muß, damit sie derselbigen diene, ihr nicht etwa in den Weg trete oder vielleicht gar hinderlich und schädlich sei. Dergleichen sind Gewänder und alle Arten von Bekleidungen und Zuthaten; auch sind die Thiere hier gemeint, welche diejenige Kunst ganz allein würdig bilden kann, die ihnen ihren Theil von dem im Menschen wohnenden Gottesgebilde in hohem Maße zuzutheilen versteht.

Der Bildhauer wird daher von frühster Jugend auf einsehen, daß er eines Meisters bedarf, und aller Selbstlernerei, d. h. Selbstquälerei zeitig absagen. Er wird das gesunde menschliche Gebilde vom Knochenbau herauf durch Bänder, Sehnen und Muskeln aufs Fleißigste durchüben, welches ihm keine Schwierigkeit machen wird, wenn sein Talent als ein Selbstgesundes sich im Gesunden und Jugendlichen wieder anerkennt.

*) Goethe's Nachgelassene Werke, IV. Bd. 1832. T.-A. S. 34 ff.

Wie er nun das vollkommene, obschon gleichgiltige Ebenmaß der menschlichen Gestalt männlichen und weiblichen Geschlechts sich als einen würdigen Kanon anzueignen und denselben darzustellen im Stande ist, so ist alsdann der nächste Schritt zum Charakteristischen zu thun. Hier bewährt sich nun jener Typus auf und ab zu allem Bedeutenden, welches die menschliche Natur zu offenbaren fähig ist, und hier sind die griechischen Muster allen andern vorzuziehen, weil es ihnen glückte, den Raupen- und Puppenzustand ihrer Vorgänger zur höchstbewegten Psyche hervorzuheben, Alles wegzunehmen, und ihren Nachfolgern, die sich nicht zu ihnen bekennen, sondern in ihrer Unmacht Original sein wollen, in dem Sanften nur Schwäche und in dem Starken nur Parodie und Karikatur übrig zu lassen.

Weil aber in der Plastik zu denken und zu reden ganz unzulässig und unnütz ist, der Künstler vielmehr würdige Gegenstände mit Augen sehen muß, so hat er nach den Resten der höchsten Vorzeit zu fragen, welche denn ganz allein in den Arbeiten des Phidias und seiner Zeitgenossen zu finden sind. Hiervon darf man gegenwärtig entschieden sprechen, weil genugsame Reste dieser Art sich schon jetzt in London befinden, so daß man also einen jeden Plastiker gleich an die rechte Quelle weisen kann.

Jeder deutsche Bildhauer verbindet sich daher, Alles, was ihm von eignem Vermögen zu Gebote steht oder was ihm durch Freunde, Gönner, sonstige Zufälligkeiten zu Theil wird, darauf zu verwenden, daß er eine Reise nach England mache und daselbst so lang als möglich verweile, indem allhier zuvörderst die Elginischen Marmore,*) sodann aber auch die übrigen dort befindlichen, dem Museum einverleibten Sammlungen eine Gelegenheit geben, die in der bewohnten Welt nicht weiter zu finden ist.

Daselbst studire er vor allen Dingen aufs Fleißigste den geringsten Ueberrest des Parthenon's und des Phigalischen Tempels; auch der kleinste, ja beschädigte Theil wird ihm Belehrung geben. Dabei bedenke er freilich, damit er sich nicht entsetze, daß es nicht gerade nöthig sei, ein Phidias zu werden.

*) Die Elgin Marbles, hauptsächlich vom Parthenon zu Athen, durch Vermittelung des Lord Elgin 1816 angekauft und schon in den nächsten Jahren durch Abgüsse verbreitet, machen einen Theil der Sammlungen des britischen Museums aus.

Denn obgleich in höherem Sinne nichts weniger von der Zeit abhängt als die wahre Kunst, sie auch wol überall immer zur Erscheinung kommen könnte, wenn selbst der talentreiche Mensch sich nicht gewöhnlich gefiele, albern zu sein, so ist in unserer gegenwärtigen Lage wohl zu betrachten, daß ja die Nachfolger des Phidias selbst schon von jener strengen Höhe herabstiegen, theils in Junonen und Aphroditen, theils in ephebischen und Herkulischen Gestalten, und was der Zwischenkreis Alles enthalten mag, sich jeder nach seinen Fähigkeiten und seinem eigenen Charakter zu ergehen wußte, bis zuletzt das Porträt selbst, Thiere und Phantasiegestalten von der hohen Würde des Olympischen Jupiter's und der Pallas des Parthenon's partizipirten.

In diesen Betrachtungen also erkennen wir an, daß der Plastiker die Kunstgeschichte in sich selbst repräsentiren müsse; denn an ihm wird sogleich merklich, von welchem Punkte er ausgegangen. Welch ein lebender Meister dem Künstler beschieden ist, hängt nicht von ihm ab; was er aber für Muster aus der Vergangenheit sich wählen will, das ist seine Sache, sobald er zur Erkenntniß kommt, und da wähle er nur immer das Höchste! Denn er hat alsdann einen Maßstab, wie schätzenswerth er noch immer sei, wenn er auch hinter jenem zurückbleibt. Wer unvollkommene Muster nachahmt, beschädigt sich selbst; er will sie nicht übertreffen, sondern hinter ihnen zurückbleiben.

Sollte aber dieser gegenwärtige Vereinsvorschlag von den Gliedern der edlen Zunft gebilligt und mit Freuden aufgenommen werden, so ist zu hoffen, daß die deutschen Gönner auch hierhin ihre Neigung wenden. Denn obgleich ein jeder Künstler, der sich zum Plastischen bestimmt fühlt, sich diese Wallfahrt nach London zuschwören und mit Gefahr des Pilger- und Märtyrthums ausführen muß, so wird es doch der deutschen Nation viel anständiger und für die gute Sache schneller wirksam werden, wenn ein geprüfter junger Mann von hinreichender Fertigkeit dorthin mit Empfehlungen gesendet und unter Aufsicht gegeben würde.

Denn gerade, daß deutsche Künstler nach Italien ganz auf ihre eigene Hand seit dreißig Jahren gegangen und dort nach Belieben und Grillen ihr halb künstlerisches, halb religiöses Wesen getrieben, dieses ist Schuld an allen neuen Verirrungen, welche noch eine ganze Weile nachwirken werden.

Haben die Engländer eine afrikanische Gesellschaft, um gutmüthige, dunkel strebende Menschen in die widerwärtigen Wüsten zu Entdeckungen abzusenden, die man recht gut voraussehen konnte: sollte nicht in Deutschland der Sinn erwachen, die uns so nahe gebrachten, über alle Begriffe würdigen Kunstschätze auch wie das Mittelland zu benutzen?

Hier wär' eine Gelegenheit, wo die Frankfurter ungeheure und wirklich disproportionirte Städelische Stiftung*) sich auf dem höchsten bedeutenden Punkt entschieden sehen lassen könnte. Wie leicht würde es den dortigen großen Handelshäusern sein, einen jungen Mann zu empfehlen und durch ihre mannichfaltigen Verbindungen in Aufsicht halten zu lassen!

Ob freilich ein ächtes plastisches Talent in Frankfurt geboren sei, ist noch die Frage und die noch schwerer zu beantworten, ob man die Kunst außerhalb der Bürgerschaft befördern dürfe.

Genug, die Sache ist von der Wichtigkeit, besonders in dem gegenwärtigen Augenblick, daß sie wohl verdiente, zur Sprache gebracht zu werden.

---

*) Das Kapital, welches der Erblasser Johann Friedrich Städel 1816 der Stadt Frankfurt a. M. zur Begründung eines Kunstinstitutes vermachte, betrug ca. 1,300,000 Gulden.

Vorschläge,
den Künstlern Arbeit zu verschaffen.*)

Was in der Abhandlung über Akademien hierüber gesagt worden.
Meister und Schüler sollen sich in Kunstwerken üben können.
Wer sie nehmen und bezahlen soll.
Könige, Fürsten, Alleinherrscher.
Wie viel schon von ihnen geschieht.
Wie jedoch, wenn sie persönlich keine Neigung zu den Künsten haben, Manches auf ein Menschenalter stocken kann.
Die Neigung, das Bedürfniß ist daher weiter auszubreiten.
Kirchen.
Katholische.
Lutherische.
Reformirte.
Lokal, wo die Kunstwerke zu placiren.
Regenten und Militärpersonen, deren öffentliches Leben gleichsam unter freiem Himmel, stehen billig auf öffentlichen Plätzen.
Minister in den Rathssälen, andere verdiente Staatsbeamte in den Sessionsstuben.
Gelehrte auf Bibliotheken.
Inwiefern schon etwas Aehnliches existirt.
Eine solche allgemeine Anstalt setzt Kunst voraus und wirkt wieder zurück auf Kunst.
Italien auch hierin Muster und Vorgängerin.
Bilder in den Sessionsstuben zu Venedig.
Vom Saal der Signoria an bis zum Bilde der Schneidergilde.
Gemälde im Zimmer der Zehen.

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IV. 1832. T.-A. S. 43 ff.

Wie die Sache in Deutschland steht.

Leerheit des Begriffs eines Pantheons für eine Nation, besonders wie die deutsche.

Es würde dadurch allenfalls eine Kunstliebhaberei auf eine Stadt konzentrirt, die doch eigentlich über das Ganze vertheilt und ausgedehnt werden sollte.

Unschicklichkeit architektonischer Monumente.

Diese schreiben sich nur her aus dem Mangel der höhern bildenden Kunst.

Doppelter Vorschlag, einmal für die Bildhauerei, dann für die Malerei.

Warum der Bildhauerkunst die Porträte zu vindiziren.

Pflicht und Kunst des Bildhauers, sich ans eigentlich Charakteristische zu halten.

Dauer des Plastischen.

Pflicht, die Bildhauerkunst zu erhalten, welches vorzüglich durchs Porträt geschehen kann.

Gradation in Absicht auf den Werth und Stoff der Ausführung.

1. Erstes Modell allenfalls in Gips abgegossen.
2. In Thon ausgeführt.
3. In Marmor ausgeführt.

Eine gute Gipsbüste ist jede Familie schon schuldig von ihrem Stifter oder einem bedeutenden Mann in derselben zu haben.

Selbst in Thon ist der Aufwand nicht groß und hat in sich eine ewige Dauer, und es bleibt den Nachkommen noch immer übrig, sie in Marmor verwandeln zu lassen.

An größern Orten sowie selbst an kleinern giebt es Klubbs, die ihren bedeutenden Mitgliedern, besonders wenn sie ein gewisses Alter erreicht hätten, diese Ehre zu erzeigen schuldig wären.

Die Kollegia wären ihren Präsidenten nach einer gewissen Epoche der geführten Verwaltung ein gleiches Kompliment schuldig.

Die Stadträthe selbst kleiner Städte würden Ursache haben, bald Jemanden von einer höhern Stufe, der einen guten Einfluß aufs gemeine Wesen gehabt, bald einen verdienten Mann aus ihrer eignen Mitte oder einen ihrer Eingebornen, der sich auswärts berühmt gemacht, in dem besten Zimmer ihres Stadthauses aufzustellen.

Anstalten, daß dieses mit guter Kunst geschehen könne.

Die Bildhauerzöglinge müßten bei der Akademie neben dem höhern Theile der Kunst auch im Porträt unterrichtet werden.

Was hiebei zu bemerken.

Ein sogenanntes natürliches Porträt.

Charakteristisches mit Stil.

Von dem letzten kann nur eigentlich die Rede sein.

Die Akademie soll selbst auf bedeutende Personen, besonders durchreisende, Jagd machen, sie modelliren lassen und einen Abdruck in gebranntem Thon bei sich aufstellen.

Was auf diese Weise sowol als durch Bestellung das ganze Jahr von Meistern und Schülern gefertigt würde, könnte bei der Ausstellung als Konkurrenzstück gelten.

In einer Hauptstadt würde dadurch nach und nach eine unschätzbare Sammlung entstehen, indem, wenn man sich nur einen Zeitraum von zehn Jahren denkt, die bedeutenden Personen der In- und Außenwelt aufgestellt sein würden.

Hierzu könnten nun die übrigen, von Familien, Kollegien, Korporationen bestellten Büsten ohne großen Aufwand geschlagen werden und eine unversiegbare Welt für die Gegenwart und die Nachzeit, für das In- und Ausland entstehen.

Die Malerei hingegen müßte auf Bildniß keine Ansprüche machen. Die Porträtmalerei müßte man ganz den Partikuliers und Familien überlassen, weil sehr viel dazu gehört, wenn ein gemaltes Porträt verdienen soll, öffentlich aufgestellt zu werden.

Allein um den Maler auch von diesem Vortheile genießen zu lassen, so wäre zu wünschen, daß der Begriff von dem Werth eines selbstständigen Gemäldes, das ohne weitern Bezug vortrefflich ist oder sich dem Vortrefflichen nähert, immer allgemeiner anerkannt werde. Jede Gesellschaft, jede Gemeinheit müßte sich überzeugen, daß sie etwas zur Erhaltung, zur Belebung der Kunst thut, wenn sie die Ausführung eines selbstständigen Bildes möglich macht.

Man müßte den Künstler nicht mit verderblichen Allegorien, nicht mit trocknen historischen oder schwachen sentimentalen Gegenständen plagen, sondern aus der ganzen akademischen Masse von dem, was dort für die Kunst heilsam und für den Künstler schicklich gehalten wird, sich irgend ein Werk nach Vermögen zueignen.

Niemand müßte sich wundern, Venus und Adonis in einer Regierungssessionsstube, oder irgend einen Homerischen Gegenstand in einer Kammersession anzutreffen.

Italienische Behandlung.

Hilfe durch Charakterbilder.

Zimmer der Dieci in Venedig.

Wirkung hiervon.

In großen Städten schließt sich's an das übrige Merkwürdige.

Kleine Orte macht es bedeutend.

Guercinische Werke in Cento.*)

Anhänglichkeit an die Vaterstadt.

Freude, dorthin aus der Ferne als ein gebildeter Mann zu wirken.

Möglichkeit, hierbei überhaupt ohne Parteigunst zu handeln.

Die Akademien sollen überhaupt alle ihre Urtheile wegen der ausgetheilten Preise öffentlich motiviren.

So auch, warum Diesem und Jenem eine solche Bestellung zur Ausführung übergeben worden.

Bei der jetzigen Publizität und bei der Art, über Alles, selbst auch über Kunstwerke mitzureden und zu urtheilen, mögen sie strenge, ungerechte, ja unschickliche Urtheile erwarten.

Aber sie handeln nur nach Grundsätzen und Ueberzeugung.

Es ist hier nicht von Meßprodukten die Rede, deren schlechtestes immer noch einen Lobpreiser findet, mehr zu Gunsten des Verlegers als des Verfassers und Werkes. Ist das Werk verkauft, so lacht man das betrogene Publikum aus, und die Sache ist abgethan. Wäre hingegen ein schlechtes Bild an einem öffentlichen Orte aufgestellt, so würde es an manchem Reisenden immerfort einen strengen Zensor finden, so sehr man es auch anfangs gelobt hätte, und Manches, was man anfangs hätte heruntersetzen wollen, würde bald wieder zu Ehren kommen.

Die Hauptsache beruht doch immer darauf, daß man von oben herein nach Grundsätzen handle, um unter gewissen Bedingungen das möglich Beste hervorzubringen; denn daß gegen Kunstarbeiten, die auf diese Weise zu unsern Zeiten hervorgebracht werden, immer Manches zu erinnern sein würde, versteht sich von selbst.

---

*) Der eigentliche Name Guercino's (1590 — 1666) ist Barbieri, sein Beiname Guercino da Cento.

Was also aus einem solchen Mittelpunkt ausginge, müßte immer aus einem allgemeinen Gesichtspunkt mit Billigkeit beurtheilt werden.

Möglichkeit der Ausführung in Absicht aufs Oekonomische.

Hier ist besonders von Gemeinheiten die Rede, die theils unabhängig, theils vom Konsens der Obern abhängig sind.

Thätigkeit junger Leute.

Bemühungen zu unmittelbar wohlthätigen Zwecken, um das Uebel zu lindern.

Höhere Wohlthätigkeit durch Zirkulation, in welche eine geistige Operation mit eingreift.

Lob der Künste von dieser Seite.

Christus

nebst zwölf alt- und neutestamentlichen Figuren den Bildhauern vorgeschlagen.*)

Wenn wir den Malern abgerathen, sich vorerst mit biblischen Gegenständen zu beschäftigen, so wenden wir uns, um die hohe Ehrfurcht, die wir vor jenem Zyklus hegen, zu bethätigen, an die Bildhauer und denken hier die Angelegenheit im Großen zu behandeln.

Es ist uns schmerzlich zu vernehmen, wenn man einen Plastiker auffordert, Christus und seine Apostel in einzelnen Bildnissen aufzustellen; Raphael hat es mit Geist und Heiterkeit einmal malerisch behandelt, und nun sollte man es dabei bewenden lassen. Wo soll der Plastiker die Charaktere hernehmen, um sie genugsam zu sondern? Die Zeichen des Märtyrerthums sind der neuern Welt nicht anständig genügend, der Künstler will die Bestellung nicht abweisen, und da bleibt ihm denn zuletzt nichts übrig, als wackern, wohlgebildeten Männern Ellen auf Ellen Tuch um den Leib zu drapiren, mehr als sie je in ihrem ganzen Leben möchten gebraucht haben.

In einer Art von Verzweiflung, die uns immer ergreift, wenn wir mißgeleitete oder mißbrauchte schöne Talente zu bedauern haben, bildete sich bei mir der Gedanke, dreizehn Figuren aufzustellen, in welchen der ganze biblische Zyklus begriffen werden könnte, welches wir denn mit gutem Wissen und Gewissen hiedurch mittheilen.

I. Adam,

in vollkommen menschlicher Kraft und Schönheit; ein Kanon, nicht wie der Heldenmann, sondern wie der fruchtreiche, weichstarke Vater der Menschen zu denken sein möchte; mit dem Fell bekleidet, das seine Nacktheit zu decken ihm von oben gegeben

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IV. 1832. T.-A. S. 23 ff.

ward. Zu der Bildung seiner Gesichtszüge würden wir den größten Meister auffordern. Der Urvater sieht mit ernstem Blick, halb traurig lächelnd, auf einen derben, tüchtigen Knaben, dem er die rechte Hand aufs Haupt legt, indem er mit der linken das Grabscheit, als von der Arbeit ausruhend, nachlässig sinken läßt.

Der erstgeborne Knabe, ein tüchtiger Junge, erwürgt mit wildem Kindesblick und kräftigen Fäusten ein Paar Drachen, die ihn bedrohen wollten, wozu der Vater, gleichsam über den Verlust des Paradieses getröstet, hinsieht. Wir stellen blos das Bild dem Künstler vor die Augen; es ist für sich deutlich und rein; was man hinzudenken kann, ist gering.

II. Noah,

als Winzer, leicht gekleidet und geschürzt, aber doch schon gegen das Thierfell anmuthig kontrastirend, einen reich behangenen Rebestock in der linken Hand, einen Becher, den er zutraulich hinweist, in der rechten. Sein Gesicht edel-heiter, leicht von dem Geiste des Weins belebt. Er muß die zufriedene Sicherheit seiner selbst andeuten, ein behagliches Bewußtsein, daß, wenn er auch die Menschen von wirklichen Uebeln nicht zu befreien vermöge, er ihnen doch ein Mittel, das gegen Sorge und Kummer, wenn auch nur augenblicklich, wirken solle, darzureichen das Glück habe.

III. Moses.

Diesen Heroen kann ich mir freilich nicht anders als sitzend denken, und ich erwehre mich dessen um so weniger, als ich um der Abwechselung willen auch wol einen Sitzenden und in dieser Lage Ruhenden möchte dargestellt sehen. Wahrscheinlich hat die überkräftige Statue*) des Michel Angelo am Grabe Julius' II. sich meiner Einbildungskraft dergestalt bemächtigt, daß ich nicht von ihr loskommen kann; auch sei deswegen das fernere Nachdenken und Erfinden dem Künstler und Kenner überlassen!

IV. David

darf nicht fehlen, ob er mir gleich auch als eine schwierige Aufgabe erscheint. Den Hirtensohn, Glücksritter, Helden, Sänger,

*) Vgl. Theil XI. 2. Abth., S. 180, zweite Note, und Tag- und Jahreshefte v. 1812.

König und Frauenlieb*) in einer Person, oder eine vorzügliche Eigenschaft derselben hervorgehoben, darzustellen, möge dem genialen Künstler glücken.

V. Jesaias.

Fürstensohn, Patriot und Prophet, ausgezeichnet durch eine würdige, warnende Gestalt. Könnte man durch irgend eine Ueberlieferung dem Kostüme jener Zeiten beikommen, so wäre das hier von großem Werthe.

VI. Daniel.

Diesen getrau' ich mir schon näher zu bezeichnen. Ein heiteres, längliches, wohlgebildetes Gesicht, schicklich bekleidet, von langem lockigem Haar, schlanke, zierliche Gestalt, enthusiastisch in Blick und Bewegung. Da er in der Reihe zunächst an Christum zu stehen kommt, würd' ich ihn gegen Diesen gewendet vorschlagen, gleichsam im Geiste den Verkündeten vorausschauend.

*

Wenn wir uns vorstellen, in eine Basilika eingetreten zu sein und im Vorschreiten links die beschriebenen Gestalten betrachtet zu haben, so gelangen wir nun in der Mitte vor

VII. Christus selbst,

welcher als hervortretend aus dem Grabe darzustellen ist. Die herabsinkenden Grabestücher werden Gelegenheit geben, den göttlich aufs Neue Belebten in verherrlichter Mannesnatur und schicklicher Nacktheit darzustellen, zur Versöhnung, daß wir ihn sehr unschicklich gemartert, sehr oft nackt am Kreuze und als Leichnam sehen mußten. Es wird dieses eine der schönsten Aufgaben für den Künstler werden, welche unsres Wissens noch niemals glücklich gelöst worden ist.

Gehen wir nun an der andern Seite hinunter und betrachten die sechs folgenden neutestamentlichen Gestalten, so finden wir

VIII. den Jünger Johannes.

Diesem würden wir ein rundliches Gesicht, krause Haare und durchaus eine derbere Gestalt als dem Daniel geben, um

---

*) Eigne Wortbildung Goethe's.

durch Jenen das sehnsüchtige Liebestreben nach dem Höchsten, hier die befriedigte Liebe in der herrlichsten Gegenwart auszudrücken. Bei solchen Kontrasten läßt sich auf eine zarte, kaum den Augen bemerkbare Weise die Idee darstellen, von welcher wir eigentlich ergriffen sind.

IX. Matthäus, der Evangelist.

Diesen würden wir vorstellen als einen ernsten, stillen Mann von entschieden ruhigem Charakter. Ein Genius, wie ihm ja immer zugetheilt wird,*) hier aber in Knabengestalt, würde ihm beigesellt, der in flach erhobener Arbeit eine Platte ausmeißelt, auf deren sichtbarem Theil man die Verehrung des auf der Mutter Schooße sitzenden Jesuskindlein durch einen König, im Fernen durch einen Hirten mit Andeutungen von folgenden zu sehen hätte. Der Evangelist, ein Täfelchen in der Linken, einen Griffel in der Rechten, blickt heiter aufmerksam nach dem Vorbilde, als Einer, der augenblicklich niederschreiben will. Wir sehen diese Gestalt mit ihrer Umgebung auf mannichfaltige Weise freudig im Geiste.

Wir betrachten überhaupt Diesen dem Sinne nach als das Gegenbild von Moses und wünschen, daß der Künstler tiefen Geistes hier Gesetz und Evangelium in Kontrast bringe; Jener hat die schon eingegrabenen starren Gebote im Urstein, Dieser ist im Begriff, das lebendige Ereigniß leicht und schnell aufzufassen. Jenem möchte ich keinen Gesellen geben, denn er erhielt seine Tafeln unmittelbar aus der Hand Gottes; bei Diesem aber kann, wenn man allegorisiren will, der Genius die Ueberlieferung vorstellen, durch welche eine dergleichen Kunde erst zu dem Evangelisten mochte gekommen sein.

X.

Diesen Platz wollen wir dem Hauptmann von Kapernaum gönnen; er ist einer der ersten Gläubigen, der von dem hohen Wundermanne Hilfe fordert, nicht für sich noch einen Blutsverwandten, sondern für den treusten, willfährigsten Diener. Es liegt hierin etwas so Zartes, daß wir wünschten, es möchte mitempfunden werden.

*) So z. B. in den Darstellungen von Joh. Jakob von Sandrart und von Francesco Ribalta.

Da bei dem ganzen Vorschlag eigentlich Mannichfaltigkeit zugleich beabsichtigt ist, so haben wir hier einen römischen Hauptmann in seinem Kostüme, der sich trefflich ausnehmen wird. Wir verlangen nicht gerade, daß man ihm ausdrücklich ansehe, was er bringt und will; es ist uns genug, wenn der Künstler einen kräftig verständigen und zugleich wohlwollenden Mann darstellt.

XI. Maria Magdalena.

Diese würde ich sitzend oder halb gelehnt dargestellt wünschen, aber weder mit einem Todtenkopf noch einem Buche beschäftigt; ein zu ihr gesellter Genius müßte ihr das Salbfläschchen vorweisen, womit sie die Füße des Herrn geehrt, und sie sähe es mit frommem, wohlgefälligem Behagen an. Diesen Gedanken haben wir schon in einer allerliebsten Zeichnung ausgeführt gesehen, und wir glauben nicht, daß etwas Frommanmuthigeres zu denken sei.

XII. Paulus.

Der ernste, gewaltige Lehrer! Er wird gewöhnlich mit dem Schwerte vorgestellt, welches wir aber wie alle Marterinstrumente ablehnen und ihn lieber in der beweglichen Stellung zu sehen wünschten Eines, der seinem Wort mit Mienen sowol als Geberde Nachdruck verleihen und Ueberzeugung erringen will. Er würde als Gegenstück von Jesaias, dem vor Gefahr warnenden Lehrer, dem die traurigsten Zustände vorauserblickenden Seher nicht gerade gegenüberstehen, aber doch in Bezug zu denken sein.

XIII. Petrus.

Diesen wünscht' ich nun auf das Geistreichste und Wahrhafteste behandelt.

Wir sind oben in eine Basilika hereingetreten, haben zu beiden Seiten in den Interkolumnien die zwölf Figuren im Allgemeinen erblickt, in der Mitte, in dem würdigsten Raum, den Einzelnen, Unvergleichbaren. Wir fingen historisch auf unserer linken Hand an und betrachteten das Einzelne der Reihe nach.

In der Gestalt, Miene, Bewegung St. Peter's aber wünscht' ich Folgendes ausgedrückt. In der Linken hängt ihm ein kolossaler Schlüssel, in der Rechten trägt er den Gegenpart, eben wie Einer, der im Begriff ist, auf- oder zuzuschließen. Diese Haltung, diese Miene recht wahrhaft auszudrücken, müßte einem ächten Künstler die größte Freude machen. Ein ernster, forschen-

der Blick würde gerade auf den Eintretenden gerichtet sein, ob er denn auch sich hierher zu wagen berechtigt sei, und dadurch würde zugleich dem Scheidenden die Warnung gegeben, er möge sich in Acht nehmen, daß nicht hinter ihm die Thüre für immer zugeschlossen werde.

Wiederaufnahme.

Ehe wir aber wieder hinaustreten, drängen sich uns noch folgende Betrachtungen auf. Hier haben wir das Alte und Neue Testament, jenes vorbildlich auf Christum deutend, sodann den Herrn selbst in seine Herrlichkeit eingehend und das Neue Testament sich in jedem Sinne auf ihn beziehend. Wir sehen die größte Mannichfaltigkeit der Gestalten und doch immer, gewissermaßen paarweise, sich auf einander beziehend, ohne Zwang und Anforderung, Adam auf Noah, Moses auf Matthäus, Jesaias auf Paulus, Daniel auf Johannes; David und Magdalena möchten sich unmittelbar auf Christum selbst beziehen, Jener stolz auf solch einen Nachkommen, Diese durchdrungen von dem allerschönsten Gefühle, einen würdigen Gegenstand für ihr liebevolles Herz gefunden zu haben. Christus steht allein im geistigsten Bezug zu seinem himmlischen Vater. Den Gedanken, ihn darzustellen, wie die Grabestücher von ihm wegsinken, haben wir schon benutzt gefunden; aber es ist nicht die Frage, neu zu sein, sondern das Gehörige zu finden oder, wenn es gefunden ist, es anzuerkennen.

Es ist offenbar, daß bei der Fruchtbarkeit der Bildhauer sie nicht immer glücklich in der Wahl ihrer Gegenstände sind; hier werden ihnen viele Figuren geboten, deren jede einzeln werth ist des Unternehmens; und sollt' auch das Ganze, im Großen ausgeführt, nur der Einbildungskraft anheimgegeben werden, so wäre doch in Modellen mäßiger Größe mancher Ausstellung eine anmuthige Mannichfaltigkeit zu geben. Der Verein, der dergleichen billigte, würde wahrscheinlich Beifall und Zufriedenheit erwerben.

Würden mehrere Bildhauer aufgerufen, sich nach ihrer Neigung und Fähigkeit in die einzelnen Figuren zu theilen, sie in gleichem Maßstab zu modelliren, so könnte man eine Ausstellung machen, die in einer großen, bedeutenden Stadt gewiß nicht ohne Zulauf sein würde.

Reizmittel in der bildenden Kunst.*)

Wenn wir uns genau beobachten, so finden wir, daß Bildwerke uns vorzüglich nach Maßgabe der vorgestellten Bewegung interessiren. Einzelne ruhige Statuen können uns durch hohe Schönheit fesseln, in der Malerei leistet dasselbe Ausführung und Prunk; aber zuletzt schreitet doch der Bildhauer zur Bewegung vor wie im Laokoon und der Neapolitanischen Gruppe des Stiers,**) Canova bis zur Vernichtung des Lichas***) und der Erdrückung des Zentauren. Diese folgereiche Betrachtung deuten wir nur an, um überzugehen zu Bemerkungen über die Schlange als Reizmittel in der bildenden Kunst.

Hiezu geben uns die Abgüsse der Stoschischen Sammlung†) Gelegenheit. Ohne Weiteres zählen wir die Beispiele her:

1. Ein Adler; er steht auf dem rechten Fuße, um den sich eine Schlange gewickelt hat, deren oberer Theil drohend hinter dem linken Flügel hervorragt; der edle Vogel schaut nach derselben Seite und hat auch die linke Klaue aufgehoben im Vertheidigungszustand. Ein köstlicher Gedanke und vollkommene Komposition.

2. Eine geistreiche Darstellung, eine Art von Parodie††) auf die erste. Ein Hahn, so anmaßlich, als ihn die Alten darzustellen pflegen, tritt mit dem linken Fuße auf den Schwanz einer Schlange, die sich parallel mit ihm als Gegnerin drohend emporhebt. Er scheint nicht im Mindesten von der Gefahr gerührt, sondern trotzt dem Gegner mit geschwollenem Kamm.

3. Ein Storch, der sich niederbückend eine kleinere Schlange zu fassen, zu verschlingen bereitet, wo also dies Gewürm nur als Nahrungsmittel Appetit und Bewegung erregt.

---

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IV. 1832. T.=A. S. 214 ff.

**) Der bekannte Farnesische Stier in Neapel.

***) Berühmte Statue des rasenden Herkules, der den Lichas ins Meer schleudert.

†) Siehe S. 216 dieses Bandes und die entsprechende Note.

††) Vgl. Bd. XXIX. S. 499.

4. Ein Stier im vollen Lauf, gleichsam fliehend; mitten von der Erde erhebt sich eine Schlange, seine Weichen bedrohend. Köstlich gedacht und allerliebst ausgeführt.

5. Ein uralt griechischer geschnittener Stein in meinem Besitz.*) Ein gehelmter Held, dessen Schild an der Seite steht, dessen rechter Fuß von einer Schlange umwunden ist, beugt sich, um sie zu fassen, sich von ihr zu befreien.

Alterthumsforscher wollten hierin den Herkules sehen, welcher wol auch gerüstet vorgestellt würde, ehe er den Nemeischen Löwen erlegt und sich alsdann halbnackt als kunstgemäßer Gegenstand dem bildenden Künstler darbot.

Unter den mir bekannten Gemmen findet sich dieser oder ein ähnlicher Gegenstand nicht behandelt.

6. Das Höchste dieser Art möchte denn wol der Laokoon sein, wo zwei Schlangen sich mit drei Menschengestalten herumkämpfen; jedoch wäre über ein so allgemein Bekanntes wol nichts weiter hinzuzufügen.

---

*) Vgl. Schuchardt, Goethe's Kunstsammlungen, II. S. 6. Nr. 29: „Onyx von zwei Lagen. Philoktet mit Mantel und Schwert, stehend, faßt mit beiden Händen die Schlange, die seinen linken Fuß zweimal umschlungen hat."

Homer's Apotheose.*)

Ein antikes Basrelief, gefunden in der Hälfte des 17ten Jahrhunderts zu Marino auf den Gütern des Fürsten Colonna in den Ruinen der Villa des Kaisers Claudius, zu unserer Zeit in dem Palast Colonna noch vorhanden, stellt den alten Homer dar, wie ihm göttliche Ehre bewiesen wird. Wir sind aufs Neue aufmerksam darauf geworden durch einige Figuren dieser Vorstellung, deren Abgüsse uns durch Freundeshand zugekommen

Um sich den Sinn dessen, was wir zu sagen gedenken, sicherer zu entwickeln, betrachte man eine Abbildung von dem Florentiner Galestruzzi,**) im Jahr 1656 gezeichnet und gestochen. Sie findet sich in Kircher's „Latium" ***) bei der 80sten Seite und in Cuper's Werke†) gleich zu Anfang; sie giebt uns einen hinreichenden Begriff von diesem wichtigen Alterthum; denn Galestruzzi hatte für solche Nachbildungen genugsame Geschicklichkeit, welche dem Kunstliebhaber schon bekannt ist durch ähnliche nach Polydor††) radirte Blätter, z. B. den Untergang der Familie Niobe, nicht weniger durch die Kupfer zu Agostini „Gemme antiche figurate".

Da in einem problematischen Falle eines Jeden Meinung sich nach Belieben ergehen darf, so wollen wir ohne weitläufige

---

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IV. 1832. T.-A. S. 203 ff. — Die hier gegebenen Motive sind — wenigstens zum Theil — in dem berühmten gleichnamigen Plafond von Ingres in Löwen benutzt.

**) Giovanni Battista Galestruzzi lebte von 1618 bis nach 1661; von ihm führt Bartsch in dem öfters citirten Werke 333 Blätter namentlich auf.

***) Athanasius Kircher (1602—1680), ein als Archäolog und Kunstkenner angesehener Jesuit. Die hier genannte Schrift heißt „Latium vetus et novum".

†) Homeri apotheosis vel Consecratio Homeri s. lapis antiquissimus, in quo poëtarum principis Homeri consecratio .. Commentar. illustr. a Gisberto Cupero. Amst. 1683.

††) Polidoro da Caravaggio. Ueber ihn s. die dritte Note zu S. 378 dieses Bandes.

Wiederholung dessen, was hierüber bisher gedacht und gestritten worden, unsere Auslegung kürzlich vortragen. Und hiebei sondern wir, was nach prüfender Betrachtung des Bildes, nach Lesung der darüber vorhandenen Schriften völlig klar geworden, und was zu erörtern allenfalls noch übrig geblieben wäre.

Klar ist, mit beigefügten Worten bestimmt und ausgelegt, die vor einem abgeschlossenen Vorhangsgrunde als in einem Heiligthum abgebildete göttliche Verehrung Homer's, auf dem untern Theile des Bildes. Er sitzt, wie wir sonst den Zeus abgebildet sehen, auf einem Sessel, jedoch ohne Lehnen, die Füße auf einem Schemel ruhend, den Zepter in der Linken, eine Rolle in der Rechten. Die Ilias und Odyssee knieen fromm an seiner Seite, hinter ihm Eumelia,*) die ihn bekränzt, Kronos, zwei Rollen in Händen; unter dem Schemel sind die Mäuslein**) nicht vergessen; Mythos als bekränzter Opferknabe mit Gießgefäß und Schale, ein gebuckelter Stier im Hintergrunde; Historia streut Weihrauch auf den Altar; Poesis hält ein Paar Fackeln freudig in die Höhe; Tragödia, alt und würdig, Komödia, jung und anmuthig, heben ihre rechte Hand begrüßend auf, alle Viere gleichsam im Vorschreiten gebildet; hinter ihnen eine Turba stehend, aufmerksam, deren einzelne Figuren mehr durch die Inschriften als durch Gestalt und Beiwesen erklärt werden; und wo man Buchstaben und Schrift sieht, läßt man sich wol das Uebrige gefallen.

Aber von oben herunter darf man, auch ohne Namen und Inschrift, die Vorstellung nicht weniger für klar halten.

Auf der Höhe des Berges Zeus sitzend, den Zepter in der Hand, den Adler zu Füßen; Mnemosyne***) hat eben von ihm die Erlaubniß zur Vergötterung ihres Lieblings erhalten, er mit rückwärts über die Schulter ihr zugewandtem Gesicht scheint mit göttlicher Gleichgiltigkeit den Antrag bejaht zu haben; die Mutter alles Dichtens aber, im Begriff sich zu entfernen, schaut ihn mit auf die Hüfte gestütztem rechtem Arm gleichfalls über die Schulter an, als wenn sie ihm nicht besonders dankte für das, was sich von selbst verstehe.

---

*) Sonst nicht nachweisbare Personifikation des schönen Gesanges.

**) Mit Beziehung auf die Batrachomyomachie, die nach älterer Auffassung Homer zugeschrieben wurde.

***) Schon nach Hesiod (Theogon., V. 52 u. 915) und nach dem pseudo-Homerischen Hymnos auf Merkur (V. 429) die Mutter der Musen.

Eine jüngere Muse, kindlich munter hinabspringend, verkündet's freudig ihren sieben*) Schwestern, welche, auf den beiden mittleren Planen sitzend und stehend, mit dem, was oben vorging, beschäftigt scheinen. Sodann erblickt man eine Höhle, daselbst Apollo Musagetes**) in herkömmlich langem Sängerkleide, welcher ruhig aufmerksam dasteht, neben ihm Bogen und Pfeile über ein glockenförmiges Gefäß gelehnt.

So weit nun können wir uns für aufgeklärt halten und stimmen mit den bisherigen Auslegern meistentheils hierin überein. Von oben herein wird nämlich das göttliche Patent ertheilt und den beiden mittleren Reihen publizirt; das unterste vierte, von uns schon beschriebene Feld aber stellt die wirkliche, obgleich poetisch-symbolische Verleihung der zugestandenen hohen Ehre dar.

Problematisch bleiben uns jedoch noch zwei Figuren in dem rechten Winkel der zweiten Reihe von unten. Auf einem Piedestal steht eine Figur, gleichsam als Statue eines mit gewöhnlichem Unterkleid und vierzipfligem Mantel angethanen Mannes von mittlerem Alter; Füße und Hände sind nackt, in der Rechten hält er eine Papier- oder Pergamentrolle, und über seinem Haupte zeigt sich der obere Theil eines Dreifußes, dessen Gestell jedoch, ganz gegen die Eigenthümlichkeit einer solchen Maschine, bis zu den Füßen des Mannes heruntergeht.

Die früheren Erklärungen dieser Figur können in einigen diesem Gegenstand gewidmeten Schriften nachgelesen werden; wir aber behaupten, es sei die Abbildung eines Dichters, der sich einen Dreifuß durch ein Werk, wahrscheinlich zu Ehren Homer's, gewonnen und zum Andenken dieser für ihn so wichtigen Begebenheit sich hier als den Widmenden vorstellen lasse.

---

*) Man würde „acht" erwarten; denn Mnemosyne darf nicht mitgerechnet werden.

**) Vgl. Propertius' Elegien, II. 29. 16: „Pythius in longa carmina veste sonat" — also im Sinne von Apollo's Darstellung als Pythischen Kitharöden von Skopas, die uns noch erhalten ist.

Der Tänzerin Grab.*)

Das entdeckte Grab ist wol für das Grab einer vortrefflichen Tänzerin zu halten, welche zum Verdruß ihrer Freunde und Bewunderer zu früh von dem Schauplatz geschieden. Die drei Bilder muß ich als zyklisch, als eine Trilogie, ansehn. Das kunstreiche Mädchen erscheint in allen dreien, und zwar im ersten die Gäste eines begüterten Mannes zum Hochgenuß des Lebens entzückend; das zweite stellt sie vor, wie sie im Tartarus, in der Region der Verwesung und Halbvernichtung, kümmerlich ihre Künste fortsetzt; das dritte zeigt sie uns, wie sie, dem Schein nach wiederhergestellt, zu jener ewigen Schattenseligkeit gelangt ist. Das erste und letzte Bild erlauben keine andere Auslegung; die des mittleren ergiebt sich mir aus jenen beiden.

Es wäre kaum nöthig, diese schönen Kunstprodukte noch besonders durchzugehn, da sie für sich zu Sinn, Gemüth und Kunstgeschmack so deutlich reden. Allein man kann sich von etwas Liebenswürdigem so leicht nicht loswinden, und ich spreche daher meine Gedanken und Empfindungen mit Vergnügen aus, wie sie sich mir bei der Betrachtung dieser schönen Gebilde immer wieder erneuern.

Die erste Tafel zeigt die Künstlerin als den höchsten lebendigsten Schmuck eines Gastmahls, wo Gäste jedes Alters mit Erstaunen auf sie schauen. Unverwandte Aufmerksamkeit ist der größte Beifall, den das Alter geben kann, das, ebenso empfänglich als die Jugend, nicht ebenso leicht zu Aeußerungen gereizt

*) Dieser Aufsatz ist eigentlich ein Brief, den Goethe am 28. April 1812 an den Rath und Direktor Sickler zu Hildburghausen richtete, ein von demselben neu entdecktes Grabmal zu Cumä betreffend. In dieser Gestalt wurde er zuerst veröffentlicht in den „Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt zur angenehmen Unterhaltung für gebildete Leser. — Weimar, im Verlage des Herzoglich Sächsischen privilegirten Landes-Industrie-Comptoirs". 1812. III. Stück. S. 195—202. — Später wurde der Brief mit einigen, namentlich die Briefform tilgenden Auslassungen und stilistischen Veränderungen in die „Nachgelassenen Werke", Bd. IV. 1832. T.-A. S. 194 ff., aufgenommen.

wird. Das mittlere Alter wird schon seine Bewunderung in leichter Handbewegung auszudrücken angeregt, so auch der Jüngling; doch dieser beugt sich überdies empfindungsvoll zusammen, und schon fährt der Jüngste der Zuschauer auf und beklatscht die wahrgenommenen Tugenden wirklich.

Vom Effekte, den die Künstlerin hervorgebracht und der uns in seinen Abstufungen zuerst mehr angezogen als sie selbst, wenden wir uns nun zu ihr und finden sie in einer von jenen gewaltsamen Stellungen, durch welche wir von lebenden Tänzerinnen so höchlich ergetzt werden. Die schöne Beweglichkeit der Uebergänge, die wir an solchen Künstlerinnen bewundern, ist hier für einen Moment fixirt, so daß wir das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige zugleich erblicken und schon dadurch in einen überirdischen Zustand versetzt werden. Auch hier erscheint der Triumph der Kunst, welche die gemeine Sinnlichkeit in eine höhere verwandelt, so daß von jener kaum eine Spur mehr zu finden ist.

Daß die Künstlerin sich als ein Bacchisches Mädchen darstellt und eine Reihe Stellungen und Handlungen dieses Charakters abzuwickeln in Begriff ist, daran läßt sich wol nicht zweifeln. Auf dem Seitentische stehen Geräthschaften, die sie braucht, um die verschiedenen Momente ihrer Darstellung mannichfaltig und bedeutend zu machen, und die hinten über schwebende Büste*) scheint eine helfende Person anzudeuten, die der Hauptfigur die Requisiten zureicht und gelegentlich einen Statisten macht; denn mir scheint Alles auf einen Solotanz angelegt zu sein.

Ich gehe zum zweiten Blatt. Wenn auf dem ersten die Künstlerin uns reich und lebensvoll, üppig, beweglich, grazios, wellenhaft und fließend erschien, so sehen wir hier in dem traurigen lemurischen Reiche von Allem das Gegentheil. Sie hält sich zwar auf einem Fuße, allein sie drückt den andern an den Schenkel des erstern, als wenn er einen Halt suchte. Die linke Hand stützt sich auf die Hüfte, als wenn sie für sich selbst nicht Kraft genug hätte; man findet hier die unästhetische Kreuzesform, die Glieder gehen im Zickzack, und zu dem wunderlichen Ausdruck muß selbst der rechte aufgehobene Arm beitragen, der sich zu einer sonst graziös gewesenen Stellung in

*) Es ist eine im Grunde rechts sichtbare Büste, wie hinter Wolken, wie es in antiken Bildwerken öfter vorkommt. — Schuchardt.

Bewegung setzt. Der Standfuß, der aufgestützte Arm, das angeschlossene Knie, Alles giebt den Ausdruck des Stationären, des Beweglich-Unbeweglichen — ein wahres Bild der traurigen Lemuren, denen noch so viel Muskeln und Sehnen übrig bleiben, daß sie sich kümmerlich bewegen können, damit sie nicht ganz als durchsichtige Gerippe erscheinen und zusammenstürzen.

Aber auch in diesem widerwärtigen Zustande muß die Künstlerin auf ihr gegenwärtiges Publikum noch immer belebend, noch immer anziehend und kunstreich wirken. Das Verlangen der herbeieilenden Menge, der Beifall, den die ruhig Zuschauenden ihr widmen, sind hier in zwei Halbgespenstern sehr köstlich symbolisirt. Sowol jede Figur für sich als alle drei zusammen komponiren vortrefflich und wirken in einem Sinne zu einem Ausdruck. — Was ist aber dieser Sinn, was ist dieser Ausdruck?

Die göttliche Kunst, welche Alles zu veredeln und zu erhöhen weiß, mag auch das Widerwärtige, das Abscheuliche nicht ablehnen. Eben hier will sie ihr Majestätsrecht gewaltig ausüben; aber sie hat nur einen Weg, dies zu leisten: sie wird nicht Herr vom Häßlichen, als wenn sie es komisch behandelt,*) wie denn ja Zeuxis sich über seine eigne, ins Häßlichste gebildete Hekuba zu Tode gelacht haben soll.**)

Eine Künstlerin, wie diese war, mußte sich bei ihrem Leben in alle Formen zu schmiegen, alle Rollen auszuführen wissen, und Jedem ist aus Erfahrung bekannt, daß uns die komischen und neckischen Exhibitionen solcher Talente oft mehr aus dem Stegreife ergetzen als die ernsten und würdigen bei großen Anstalten und Anstrengungen.

Bekleide man dieses gegenwärtige lemurische Scheusal mit weiblich jugendlicher Muskelfülle, man überziehe sie mit einer blendenden Haut, man statte sie mit einem schicklichen Gewand aus, welches jeder geschmackvolle Künstler unserer Tage ohne Anstrengung ausführen kann, so wird man eine von jenen komischen Posituren sehen, mit denen uns Harlekin und Kolombine unser Leben lang zu ergetzen wußten. Verfahre man auf dieselbe Weise mit den beiden Nebenfiguren, und man wird

*) Man vergl. die ausführliche Behandlung dieses Satzes in Lessing's „Laokoon", namentlich Abschn. XXIV. u. XXV.

**) Unter den zahlreichen Werken des Zeuxis wird auch ein „altes Weib" namhaft gemacht, die Einige als „Hekuba" erklärt haben. Die Erzählung über Zeuxis' Tod stammt aus Festus.

finden, daß hier der Pöbel gemeint sei, der am Meisten von solcherlei Vorstellungen angezogen wird.

Es sei mir verziehen, daß ich hier weitläufiger, als vielleicht nöthig wäre, geworden; aber nicht Jeder würde mir gleich auf den ersten Anblick diesen antiken humoristischen Geniestreich zugeben, durch dessen Zauberkraft zwischen ein menschliches Schauspiel und ein geistiges Trauerspiel eine lemurische Posse, zwischen das Schöne und Erhabene ein Fratzenhaftes hineingebildet wird. Jedoch gestehe ich gern, daß ich nicht leicht etwas Bewundernswürdigeres finde als das ästhetische Zusammenstellen dieser drei Zustände, welche Alles enthalten, was der Mensch über seine Gegenwart und Zukunft wissen, fühlen, wähnen und glauben kann.

Das letzte Bild wie das erste spricht sich von selbst aus. Charon hat die Künstlerin in das Land der Schatten hinübergeführt, und schon blickt er zurück, wer allenfalls wieder abzuholen drüben stehen möchte. Eine den Todten günstige und daher auch ihr Verdienst in jenem Reiche des Vergessens bewahrende Gottheit blickt mit Gefallen auf ein entfaltetes Pergamen, worauf wol die Rollen verzeichnet stehen mögen, in welchen die Künstlerin ihr Leben über bewundert worden; denn wie man den Dichtern Denkmale setzte, wo zur Seite ihrer Gestalt die Namen der Tragödien verzeichnet waren, sollte der praktische Künstler sich nicht auch eines gleichen Vorzugs erfreuen?

Besonders aber diese Künstlerin, die, wie Orion seine Jagden,*) so ihre Darstellungen hier fortsetzt und vollendet. Cerberus schweigt in ihrer Gegenwart; sie findet schon wieder neue Bewunderer, vielleicht schon ehemalige, die ihr zu diesen verborgenen Regionen vorausgegangen. Ebenso wenig fehlt es ihr an einer Dienerin; auch hier folgt ihr eine nach, welche, die ehemaligen Funktionen fortsetzend, den Shawl für die Herrin bereit hält. Wunderschön und bedeutend sind diese Umgebungen gruppirt und disponirt, und doch machen sie, wie auf den vorigen Tafeln, blos den Rahmen zu dem eigentlichen Bilde, zu der Gestalt, die hier wie überall entscheidend hervortritt. Gewaltsam erscheint sie hier in einer mänadischen Bewegung, welche wol die letzte sein mochte, womit eine solche Bacchische Darstellung beschlossen wurde, weil drüber hinaus Verzerrung liegt.

*) So schon in der Odyssee, XI. 572–575.

Die Künstlerin scheint mitten durch den Kunstenthusiasmus, welcher sie auch hier begeistert, den Unterschied zu fühlen des gegenwärtigen Zustandes gegen jenen, den sie so eben verlassen hat. Stellung und Ausdruck sind tragisch, und sie könnte hier ebenso gut eine Verzweifelnde als eine vom Gott mächtig Begeisterte vorstellen. Wie sie auf dem ersten Bilde die Zuschauer durch ein absichtliches Wegwenden zu necken schien, so ist sie hier wirklich abwesend; ihre Bewunderer stehen vor ihr, klatschen ihr entgegen, aber sie achtet ihrer nicht, aller Außenwelt entrückt, ganz in sich selbst hineingeworfen. Und so schließt sie ihre Darstellung mit den zwar stummen, aber pantomimisch genugsam deutlichen, wahrhaft heidnisch-tragischen Gesinnungen, welche sie mit dem Achill der Odyssee*) theilt, daß es besser sei, unter den Lebendigen als Magd einer Künstlerin den Shawl nachzutragen, als unter den Todten für die Vortrefflichste zu gelten.

Sollte man mir den Vorwurf machen, daß ich zu viel aus diesen Bildern herauslese, so will ich die clausulam salutarem hier anhängen, daß, wenn man meinen Aufsatz nicht als eine Erklärung zu jenen Bildern wollte gelten lassen, man denselben als ein Gedicht zu einem Gedicht ansehen möge, durch deren Wechselbetrachtung wol ein neuer Genuß entspringen könnte.

Uebrigens will ich nicht in Abrede sein, daß hinter dem sinnlich-ästhetischen Vorhange dieser Bilder noch etwas Anderes verborgen sein dürfte, das, den Augen des Künstlers und Liebhabers entrückt, von Alterthumskennern entdeckt, zu tieferer Belehrung dankbar von uns aufzunehmen ist.

So vollkommen ich jedoch diese Werke dem Gedanken und der Ausführung nach erkläre, so glaube ich doch Ursache zu haben, an dem hohen Alterthum derselben zu zweifeln. Sollten sie von alten griechischen Kumanern**) verfertigt sein, so müßten sie vor die Zeiten Alexander's gesetzt werden, wo die Kunst noch nicht zu dieser Leichtigkeit und Geschmeidigkeit in allen Theilen ausgebildet war. Betrachtet man die Eleganz der Herkulanischen Tänzerin, so möchte man wol jenen Künstlern auch diese neu-

*) Vgl. XI. 489—491; die Verse sind natürlich für den vorliegenden Zweck verändert.

**) Cumä, die älteste hellenische Kolonie in Italien, von Euböischen Chalcidensern c. 1050 v. Chr. gegründet, war bis zu ihrer Eroberung durch die Kampaner 417 v. Chr. eine rein griechische Stadt geblieben.

gefundenen Arbeiten zutrauen, um so mehr, als unter jenen Bildern solche angetroffen werden, die in Absicht der Erfindung und Zusammenbildung den gegenwärtigen wohl an die Seite gestellt werden können.

Die in dem Grabe gefundenen griechischen Wortfragmente scheinen mir nicht entscheidend zu beweisen, da die griechische Sprache den Römern so geläufig, in jenen Gegenden von Alters her einheimisch und wol auch auf neueren Monumenten in Brauch war. Ja, ich gestehe es, jener lemurische Scherz will mir nicht ächt griechisch vorkommen; vielmehr möchte ich ihn in die Zeiten setzen, aus welchen die Philostrate ihre Halb- und Ganzfabeln, dichterische und rednerische Beschreibungen hergenommen.

Zwei antike weibliche Figuren,*)

welche in ihrem vollkommenen Zustand nicht gar einen römischen Palm hoch mögen gewesen sein, gegenwärtig des Kopfes und des untern Theils der Füße ermangelnd, von gebranntem Thon, in meinem Besitz.**) Von diesen wurden Zeichnungen nach Rom an die dortigen Alterthumsforscher gesendet mit nachstehendem Aufsatz.

Die beiden Zeichnungen mit schwarzer Kreide sind Nachbildungen von zwei, wie man sieht, sehr beschädigten antiken Ueberbleibseln aus gebranntem Thon, beinahe völlig Relief, von gleicher Größe, aber ursprünglich schon nur zur Hälfte gebildet, indem die Rückseite fehlt, wie sie denn scheinen in die Wand eingemauert gewesen zu sein. Sie stellen Frauen vor in anständiger Kleidung, die Gewänder von gutem Stil. Die eine hält ein Thierchen im Arm, welches man mit einiger Aufmerksamkeit für ein Ferkelchen erkennt, und wenn sie es als ein Lieblingshündchen behandelt, so hat die andere ein gleiches Geschöpf bei den Hinterbeinen gefaßt und läßt es vor sich herunterhängen, wodurch schon eher die Vermuthung erregt wird, es seien diese Thiere zu irgend einem Opferfest aufgefaßt.

Nun ist bekannt,***) daß bei den der Ceres geweihten Festen auch Saugschweinchen vorkamen, und man konnte, daß diese beiden Figuren auf solche Umstände und Gelegenheiten hindeuten, wol den Gedanken fassen.

Herr Baron von Stackelberg†) hat sich hierüber näher geäußert, indem er die Erfahrung mittheilte, daß, wenn wirklich

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IV. 1832. T.-A. S. 211 ff.

**) Vgl. Schuchardt, Goethe's Kunstsammlungen, II. S. 332. Nr. 64: „Zwei häusliche Idole: Ceres mit dem Ferkel, einmal auf dem Arm, einmal in der herabhängenden Hand an den Hinterfüßen haltend. Sturze in gebrannter Erde, Kopf und Füße fehlen. 6 Z. h."

***) Schweine, welche auch in der Sage von Triptolemos, dem Stifter der Eleusinischen Mysterien, eine Rolle spielen, waren gewöhnliche Opfer für die Demeter oder Ceres.

†) Gelehrter Kunst- und Alterthumsforscher (1787—1837) für Italien sowol als Griechenland.

Ferkelchen der Göttin dargebracht wurden, wol auch solche von unvermögenderen Personen im Bilde möchten angenommen worden sein. Ja er bezeugte, daß man in Griechenland Reste von solchen Fabriken entdeckt habe, wo noch dergleichen fertige Votivbilder mit ihren Formen seien gefunden worden.

Ich erinnere mich nicht im Alterthum einer ähnlichen Vorstellung, außer daß ich glaube, es sei auf dem Braunschweigischen berühmten Onyxgefäße die erste darbringende Figur gleichfalls mit einem Schweinchen, welches sie an den Hinterfüßen trägt, vorgestellt.

Die römischen verbundenen Alterthumskenner werden sich bei ihrer weiten Umsicht wol noch manches andern Falls erinnern und uns darüber aufzuklären wissen. Ich bitte nur um Verzeihung, wenn ich Käuze nach Athen zu tragen*) mir diesmal sollte angemaßt haben.

Ein drittes Blatt, welches ich beifüge, ist eine Durchzeichnung nach einem Pompejanischen Gemälde.**) Mir scheint es eine festliche Tragbahre zu sein, aus irgend einem Feierzuge, wo die Handwerker nach ihren Hauptabtheilungen aufgetreten. Hier sind die Holzarbeiter vorgestellt, wo sich sowol der gewöhnliche Tischer, der Brettspalter, als der Bildschnitzer hervorthun. Die auf dem Boden liegende Figur mag ich mir als ein unvollendetes Schnitzwerk einer menschlichen Gestalt vorstellen; der hinterwärts gestreckte linke Arm möchte noch nicht eingerichtet sein, der über dem Kopf hervorragende Stift ist vielleicht zu dessen Befestigung bestimmt. Der über dem Körper stehende nachdenkende Künstler hat irgend ein schneidendes Instrument zu seinen Zwecken in der Hand. Es kommt nun darauf an, ob erfahrne Kenner unter den vielen festlichen Aufzügen des Alterthums eine solche Art Handlung auffinden werden oder schon aufgefunden haben.

In der neuern Zeit ergab sich etwas Aehnliches, daß in einer nordamerikanischen Stadt, ich glaube Boston, die Handwerker mit großem Festapparat vor einigen Jahren einen solchen Umzug durchgeführt.

---

*) Sprichwörtlicher Ausdruck zur Bezeichnung eines überflüssigen Thuns; so bei Aristophanes (Aves, v. 301): „*Τίς γλαῦκ' Ἀθήναζ' ἤγαγε;*“

**) Was Goethe von solchen besaß, s. Schuchardt, Kunstsammlungen, II. S. 222. Nr. 60, u. S. 223. Nr. 73.

Roma sotterranea

di Antonio Bosio Romano.*)

Vorgemeldetes Buch schlugen wir nach, um zu erfahren, inwiefern die persönliche Gestalt des Widmenden oder sonst Betheiligten mit in die bildlichen Darstellungen eingreife, welche sowol an Sarkophagen als an Grabeswänden plastisch und malerisch uns aufbewahrt sind.

Ebenso wie wir bei den römisch-heidnischen Gräbern gesehen haben, finden sich Halbfiguren mit beiden Armen, entweder allein oder zu zweien, Mann und Frau, Vater und Sohn, sodann auch nach alter heidnischer Weise an Familientischen mit besonders großen Weingefäßen.

Mit ausgestreckten Armen als Betende kommen besonders Frauen vielfach vor, meist allein, sodann aber auch mit Assistenten.

Vielleicht sind sie auch als Mithandelnde in den biblischen Geschichten dargestellt, als Theilnehmende an den heilsamen Wundern, wie denn hie und da knieende und dankende Figuren vorkommen. Offenbar aber sind sie persönlich als Widmende vorgestellt in kleinen Manns- und Frauens-Figuren zu Christi Füßen, der auf einem Berge steht, aus welchem die vier paradiesischen Quellen entspringen. Dergleichen sind zu sehen Seite 67, 69, 75, 85 und 87.

Gleichfalls offenbar kommen sie als Handwerker und Arbeitende vor, am Ostesten als Cavatori, als Grabhöhlengräber, welche wahrscheinlich als Handarbeiter mitunter zugleich Architekten waren, wie man aus den kunstgemäß ausgehauenen Grabgewölben gar wohl zu erkennen hat. Mag nun sein, daß sie sich selbst auch ihre Grabhöhlen aushöhlten und nicht allein

*) Das Werk selbst, welches Goethe schon während seines zweiten Aufenthaltes in Rom bei Gelegenheit seines Besuches der Katakomben vielfach zu Rathe gezogen hatte, ist in zwei Ausgaben, Folio und Quart, 1632 und 1650, erschienen. — Der erste Druck dieses Aufsatzes findet sich in den „Nachgelassenen Werken", Bd. IV. 1832. T.-A. S. 208 ff.

Andern, sondern auch sich und den Ihrigen diesen frommen Dienst leisten wollten, oder daß ihnen aus sonst einer Ursache erlaubt gewesen, sich dieses Denkmal in fremden Grabwohnungen zu stiften, genug, sie erscheinen mit Picken, Hacken und Schaufeln, und die Lampe fehlt nicht.

Bedenken wir nun, wie groß die Innung dieser Cavatori muß gewesen sein, da sie denn doch immerfort als Bewohner und Erbauer dieser unterirdischen Stadt anzusehen sind, ferner daß sie mit Architekten, Bildhauern, Malern in fortwährender thätiger Berührung blieben, so überzeugt man sich leicht, daß das Handwerk, welches nur für die Todten lebte, sich den Vorzug der Erinnerung vor den übrigen Lebendigen wol anmaßen durfte. Wir bemerken deshalb nur im Vorübergehen und ohne Gewicht darauf zu legen, daß vielleicht hie und da ein Musiker, ein Fischer, ein Gärtner auch wol auf seine Person und sein Geschäft habe anspielen lassen.

Die Externsteine.*)

An der südwestlichen Grenze der Grafschaft Lippe zieht sich ein langes, waldiges Gebirg hin, der Lippische Wald, sonst auch der Teutoburger Wald genannt, und zwar in der Richtung von Südost nach Südwest; die Gebirgsart ist bunter Sandstein.

An der nordöstlichen Seite gegen das flache Land zu, in der Nähe der Stadt Horn am Ausgange eines Thales, stehen, abgesondert vom Gebirg, drei bis vier einzelne senkrecht in die Höhe strebende Felsen, ein Umstand, der bei genannter Gebirgsart nicht selten ist. Ihre ausgezeichnete Merkwürdigkeit erregte von den frühsten Zeiten Ehrfurcht; sie mochten dem heidnischen Gottesdienst gewidmet sein und wurden sodann dem christlichen geweiht. Der kompakte, aber leicht zu bearbeitende Stein gab Gelegenheit, Einsiedeleien und Kapellen auszuhöhlen, die Feinheit des Korns erlaubte sogar Bildwerke darin zu arbeiten. An dem ersten und größten dieser Steine ist die Abnahme Christi vom Kreuz in Lebensgröße halberhaben in die Felswand eingemeißelt.

Eine treffliche Nachbildung dieses merkwürdigen Alterthums verdanken wir dem königlich preußischen Hofbildhauer Herrn Rauch, welcher dasselbe im Sommer 1823 gezeichnet, und erwehrt man sich auch nicht des Vermuthens, daß ein zarter Hauch der Ausbildung dem Künstler des neunzehnten Jahrhunderts angehöre, so ist doch die Anlage selbst schon bedeutend genug, deren Verdienst einer früheren Epoche nicht abgesprochen werden kann.

Wenn von solchen Alterthümern die Rede ist, muß man immer voraussagen und -setzen, daß von der christlichen Zeitrechnung an die bildende Kunst, die sich im Nordwesten niemals hervorthat, nur noch im Südosten, wo sie ehemals den höchsten Grad erreicht, sich erhalten, wiewol nach und nach verschlechtert habe. Der Byzantiner hatte Schulen oder vielmehr Gilden der Malerei, der Mosaik, des Schnitzwerks; auch wurzelten diese

*) Ueber Kunst und Alterthum, V. Bandes 1. Heft. 1824. S. 130 ff

und rankten um so fester, als die christliche Religion eine von den Heiden ererbte Leidenschaft, sich an Bildern zu erfreuen und zu erbauen, unabläßig forthegte und daher dergleichen sinnliche Darstellungen geistiger und heiliger Gegenstände auf einen solchen Grad vermehrte, daß Vernunft und Politik empört sich dagegen zu sträuben anfingen, wodurch denn das größte Unheil entschiedener Spaltungen der morgenländischen Kirche bewirkt ward.

Im Westen war dagegen alle Fähigkeit, irgend eine Gestalt hervorzubringen, wenn sie je da gewesen, völlig verloren. Die eindringenden Völker hatten Alles, was in früherer Zeit dahin gewandert sein mochte, weggeschwemmt; eine öde, bildlose Landweite war entstanden; wie man aber, um ein unausweichliches Bedürfniß zu befriedigen, sich überall nach den Mitteln umsieht, auch der Künstler sich immer gern dahin begiebt, wo man sein bedarf, so konnte es nicht fehlen, daß nach einiger Beruhigung der Welt bei Ausbreitung des christlichen Glaubens zu Bestimmung der Einbildungskraft die Bilder im nördlichen Westen gefordert und östliche Künstler dahin gelockt wurden.

Ohne also weitläufiger zu sein, geben wir gerne zu, daß ein mönchischer Künstler unter den Schaaren der Geistlichen, die der erobernde Hof Karl's des Großen nach sich zog, dieses Werk könne verfertigt haben. Solche Techniker, wie noch jetzt unsere Stuckatoren und Arabeskenmaler, führten Muster mit sich, wornach sie auch deshalb genau arbeiteten, weil die einmal gegebene Gestalt sich zu sicherem andächtigen Behuf immerfort identisch eindrücken und so ihre Wahrhaftigkeit bestärken sollte.

Wie dem nun auch sei, so ist das gegenwärtig in Frage stehende Kunstwerk seiner Art und Zeit nach gut, ächt und ein östliches Alterthum zu nennen, und da die treffliche Abbildung Jedermann im Steindruck zugänglich sein wird, so wenden wir unsere Aufmerksamkeit zuerst auf die gestauchte Form des Kreuzes, die sich der gleichschenkligen des griechischen annähert; sodann aber auf Sonn' und Mond, welche in den obern Winkeln zu beiden Seiten sichtbar sind und in ihren Scheiben zwei Kinder sehen lassen, auf welchen besonders unsere Betrachtung ruht.

Es sind halbe Figuren mit gesenkten Köpfen, vorgestellt, wie sie große herabsinkende Vorhänge halten, als wenn sie damit ihr Angesicht verbergen und ihre Thränen abtrocknen wollten.

Daß dieses aber eine uralte sinnliche Vorstellung der orientalischen Lehre, welche zwei Prinzipien annimmt, gewesen sei,

erfahren wir durch Simplicius'*) Auslegung zu Epiktet, indem derselbe im vierunddreißigsten Abschnitt spottend sagt: „Ihre Erklärung der Sonn- und Mondfinsternisse legt eine zum Erstaunen hohe Gelehrsamkeit an den Tag; denn sie sagen, weil die Uebel, die mit dem Bau der Welt verflochten sind, durch ihre Bewegungen viel Verwirrung und Aufruhr machen, so ziehen die Himmelslichter gewisse Vorhänge vor, damit sie an jenem Gewühl nicht den mindesten Theil nehmen, und die Finsternisse seien nichts Anders als dieses Verbergen der Sonne oder des Mondes hinter ihrem Vorhang."

Nach diesen historischen Grundlagen gehen wir noch etwas weiter und bedenken, daß Simplicius mit mehreren Philosophen aus dem Abendlande um die Zeit des Manes**) nach Persien wanderte, welcher ein geschickter Maler oder doch mit einem solchen verbündet gewesen zu sein scheint, indem er sein Evangelium mit wirksamen Bildern schmückte und ihm dadurch den besten Eingang verschaffte. Und so wäre es wol möglich, daß sich diese Vorstellung von dort herschriebe, da ja die Argumente des Simplicius gegen die Lehre von zwei Prinzipien gerichtet sind.

Doch da in solchen historischen Dingen aus strenger Untersuchung immer mehr Ungewißheit erfolgt, so wollen wir uns nicht allzu fest hierauf lehnen, sondern nur andeuten, daß diese Vorstellung des Externsteins einer uralten orientalischen Denkweise gemäß gebildet sei.

Uebrigens hat die Komposition des Bildes wegen Einfalt und Adel wirkliche Vorzüge. Ein den Leichnam herablassender Theilnehmer scheint auf einen niedrigen Baum getreten zu sein, der sich durch die Schwere des Mannes umbog, wodurch denn die immer unangenehme Leiter vermieden ist. Der Aufnehmende ist anständig gekleidet, ehrwürdig und ehrerbietig hingestellt. Vorzüglich aber loben wir den Gedanken, daß der Kopf des herabsinkenden Heilandes an das Antlitz der zur Rechten stehenden Mutter sich lehnt, ja durch ihre Hand sanft angedrückt wird — ein schönes, würdiges Zusammentreffen, das wir nirgends

---

*) Simplicius, der berühmte dem sechsten Jahrhundert nach Christo angehörige Kommentator des Aristoteles, hat auch einen Kommentar zu dem weitverbreiteten „Handbuche" (ἐγχειρίδιον) des Stoikers Epiktet (c. 50—114 n. Chr.) geschrieben, aus dem diese Stelle entnommen ist.

**) Allerdings wird uns von einer Reise berichtet, die Simplicius mit seinem Lehrer Damascius nach Persien machte; aber Manes oder Mani, dessen Anhänger später Manichäer hießen, lebte bereits im dritten Jahrhundert v. Chr.

wieder gefunden haben, ob es gleich der Größe einer so erhabenen Mutter zukommt. In späteren Vorstellungen erscheint sie dagegen heftig in Schmerz ausbrechend, sodann in dem Schooß ihrer Frauen ohnmächtig liegend, bis sie zuletzt, bei Daniel von Volterra, rücklings quer hingestreckt, unwürdig auf dem Boden gesehen wird. *)

Aus einer solchen das Bild durchschneidenden horizontalen Lage der Mutter jedoch haben sich die Künstler wahrscheinlich deshalb nicht wieder herausgefunden, weil eine solche Linie als Kontrast des schroff in die Höhe stehenden Kreuzes unerläßlich scheint.

Daß eine Spur des Manichäismus durch das Ganze gehe, möchte sich auch noch durch den Umstand bekräftigen, daß, wenn Gott der Vater sich über dem Kreuze mit der Siegesfahne zeigt, in einer Höhle unter dem Boden ein Paar hart gegen einander knieende Männer von einem löwenklauigen Schlangendrachen als dem bösen Prinzip umschlungen sind, welche, da die beiden Hauptweltmächte einander das Gleichgewicht halten, durch das obere große Opfer kaum zu retten sein möchten.

Und nun vergessen wir nicht anzuführen, daß in d'Agincourt's Werk: „Histoire des Arts par les Monuments“,**) und zwar auf dessen 163. Tafel, eine ähnliche Vorstellung vorhanden ist, wo auf einem Gemälde, die Kreuzabnahme vorstellend, oben an der einen Seite der Sonnenknabe deutlich zu sehen ist, indessen der Mondknabe durch die Unbilden der Zeit ausgelöscht worden.

Nun aber zum Schluß werd' ich erinnert, daß ähnliche Abbildungen in den Mithratafeln zu sehen seien, weshalb ich denn die erste Tafel aus Thomas Hyde „Historia religionis veterum Persarum“ bezeichne, wo die alten Götter Sol und Luna noch aus Wolken oder hinter Gebirgen in erhobener Arbeit hervortreten, sodann aber die Tafeln XIX und XX zu Heinrich Seel's Mithrageheimnissen, Aarau 1823, noch anführe, wo die genannten Gottheiten in flachvertieften Schalen wenig erhöht symbolisch gebildet sind.

---

*) Eigentlich Danielle Ricciarelli (1509—1566). — Sein hier namhaft gemachtes Bild ist das in der „Italienischen Reise" (Korrespondenz vom 16. Juni 1787) erwähnte, wo es allerdings sehr gelobt wird. Tischbein entdeckte dasselbe im Kloster an der Porta del Popolo und veranlaßte Angelika Kauffmann zu dessen Erwerbung.

**) Der Titel des 1812 bis 1823 zu Paris in 6 Bänden mit 325 Kupfern in Folio erschienenen Werkes ist: „Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au 4me siècle jusqu'à son renouvellement au 16me.“

Das altrömische Denkmal bei Igel
unweit Trier.*)

Eine mit ausgezeichneter Sorgfalt gemachte, ungefähr 18 Zoll hohe bronzene Abbildung dieses merkwürdigen römischen Denkmals veranlaßt nachfolgende Betrachtungen über dasselbe.

Das alte Denkmal ist einigen Gliedern der römischen Familie der Sekundiner zu Ehren errichtet; es besteht aus einem festen grauen Sandstein, hat im Ganzen thurmartige Gestalt und über 70 Fuß Höhe.

Die architektonischen Verhältnisse der verschiedenen Theile, an sich sowol als in Uebereinstimmung zum gesammten Ganzen, verdienen großes Lob, und es möchte schwerlich irgend ein anderes römisches Monument sich dem Auge gefälliger und zierlicher darstellen.

Ueber die Zeit, wann das Werk errichtet worden, giebt weder die Inschrift Auskunft, noch läßt sich dieselbe aus andern Nachrichten genau bestimmen; jedoch scheint die reiche Fülle der Zierrathen und Bilder, womit es gleichsam überdeckt ist, sowie der Geschmack, in welchem sie gearbeitet sind, auf die Zeit der Antonine hinzudeuten.

Die verzierenden Bilder sind gemischter Art, theils Darstellungen aus dem wirklichen Leben, auf Stand, Geschäfte, Verwaltung und Pflichten Derer, denen das Denkmal errichtet worden, sich beziehend, theils der Götter- und Heldensage angehörend.

---

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IV. 1832. T.-A. S. 180 ff. Von Seite 416, Zeile 16 ab zuerst abgedruckt in der Schrift: „Das Römische Denkmal in Igel und seine Bildwerke, mit Rücksicht auf das von H. Zumpft nach dem Originale ausgeführte 19 Zoll hohe Modell, beschrieben und durch Zeichnungen erläutert von Karl Osterwald. Mit einem Vorworte von Goethe. Koblenz 1829. In Kommission bei Karl Baedeker." — An diese Schrift, die nicht allein die nöthigen Abbildungen in großem Maßstabe enthält, sondern auch die verschiedenen Erklärungsversuche mittheilt, die sowol für die einzelnen Figuren des Ganzen als für die sehr defekte Inschrift gemacht sind, würde die weitere Forschung über das Denkmal sich anzuschließen haben.

Die vor uns befindliche bronzene Kopie*) ist mit ausnehmender Sorgfalt gemacht; den Stil der Antike, gefälligen Geschmack und angemessene Haltung erkennt man überall, nicht nur in den unzähligen, flach erhobenen, doch immer hinreichend deutlich gearbeiteten Figuren, sondern auch in den Blätterverzierungen der Gesimse. Der nachbildende Künstler hat seinen Fleiß dergestalt weit getrieben, daß blos verwitterte Stellen des Monuments deutlich von solchen Beschädigungen zu unterscheiden sind, die es durch Menschenhände gewaltsam erlitten, ja daß sogar eine Anzahl neu eingefügter Steine ohne Schwierigkeit zu erkennen sind.

Auch der Abguß verdient großes Lob; er ist ungemein reinlich und ohne sichtbare Spuren späterer Nachhilfe.

*

Goethe an den Künstler, den Verfertiger der bronzenen Abbildung.

Bei dem erfreulichen Anblicke des mir übersendeten löblichen Kunstwerkes eilte ich zuvörderst mich jener Zeit zu erinnern, in welcher mir es, und zwar unter sehr bedenklichen Umständen, zuerst bekannt geworden. Ich suchte die Stellen meines Tagebuchs der Kampagne 1792 wieder auf und füge sie hier bei als Einleitung zu demjenigen, was ich jetzt zu äußern gedenke.

„Den 23. August 1792.

„Auf dem Wege von Trier nach Luxemburg erfreute mich bald das Monument in der Nähe von Igel. Da mir bekannt war, wie glücklich die Alten ihre Gebäude und Denkmäler zu setzen wußten, warf ich in Gedanken sogleich die sämmtlichen Dorfhütten weg, und nun stand es an dem würdigsten Platze. Die Mosel fließt unmittelbar vorbei, mit welcher sich gegenüber ein ansehnliches Wasser, die Saar, verbindet; die Krümmung der Gewässer, das Auf- und Absteigen des Erdreichs, eine üppige Vegetation geben der Stelle Lieblichkeit und Würde.

„Das Monument selbst könnte man einen architektonisch-plastisch verzierten Obelisk nennen. Er steigt in verschiedenen, künstlerisch übereinander gestellten Stockwerken in die Höhe, bis er sich zuletzt in einer Spitze endigt, die mit Schuppen ziegel-

*) Vgl. Schuchardt, Goethe's Kunstsammlungen, II. S. 28. Nachtrag Nr. 1.

artig verziert ist und mit Kugel, Schlange und Adler in der Luft sich abschloß.

„Möge irgend ein Ingenieur, welchen die gegenwärtigen Kriegsläufte in diese Gegend führen und vielleicht eine Zeit lang festhalten, sich die Mühe nicht verdrießen lassen, das Denkmal auszumessen und, insofern er Zeichner ist, auch die Figuren der vier Seiten, wie sie noch kenntlich sind, uns überliefern und erhalten!

„Wie viel traurige bildlose Obelisken sah ich nicht zu meiner Zeit errichten, ohne daß irgend Jemand an jenes Monument gedacht hätte! Es ist freilich schon aus einer spätern Zeit, aber man sieht immer noch die Lust und Liebe, seine persönliche Gegenwart mit aller Umgebung und den Zeugnissen von Thätigkeit sinnlich auf die Nachwelt zu bringen. Hier stehen Eltern und Kinder gegen einander, man schmaust im Familienkreise; aber damit der Beschauer auch wisse, woher die Wohlhäbigkeit komme, ziehen beladene Saumrosse einher; Gewerb und Handel wird auf mancherlei Weise vorgestellt. Denn eigentlich sind es Kriegskommissarien, die sich und den Ihrigen dies Monument errichteten, zum Zeugniß, daß damals wie jetzt an solcher Stelle genugsamer Wohlstand zu erringen sei.

„Man hatte diesen ganzen Spitzbau aus tüchtigen Sandquadern roh über einander gethürmt und alsdann wie aus einem Felsen die architektonisch-plastischen Gebilde herausgehauen. Die so manchem Jahrhunderte widerstehende Dauer dieses Monuments mag sich wol aus einer so gründlichen Anlage herschreiben."

„Den 22. Oktober 1792.

„Ein herrlicher Sonnenblick belebte so eben die Gegend, als mir das Monument von Igel wie der Leuchtthurm einem nächtlich Schiffenden entgegenglänzte.

„Vielleicht war die Macht des Alterthums nie so gefühlt worden als an diesem Kontrast — ein Monument, zwar auch kriegerischer Zeiten, aber doch glücklicher, siegreicher Tage und eines dauernden Wohlbefindens rühriger Menschen in dieser Gegend.

„Obgleich in später Zeit, unter den Antoninen, erbaut, behält es immer von trefflicher Kunst noch so viel Eigenschaften übrig, daß es uns im Ganzen anmuthig ernst zuspricht und aus seinen, obgleich sehr beschädigten Theilen das Gefühl eines fröhlich-thätigen Daseins mittheilt. Es hielt mich lange fest;

ich notirte Manches, ungern scheidend, da ich mich nur desto unbehaglicher in meinem erbärmlichen Zustande fühlte."

Seit der Zeit versäumte ich nicht, jenen Eindruck, und war es auch nur einigermaßen, vor der Seele zu erneuern. Auch unvollständige und unzulängliche Abbildungen waren mir willkommen, z. B. ein englischer Kupferstich, eine französische Lithographie nach General de Howen, sowie auch die lithographirte Skizze der Herzogin von Rutland. Jene ersten beiden erinnerten wenigstens an die wunderbare Stelle dieses Alterthums in nordischer ländlicher Umgebung. Viel näher brachte schon den erwünschten Augenschein die Bemühung des Herrn Quednow*) sowie der Herren Hawich und Neurohr.**) Letzterer hatte sich besonders auch über die Literatur und Geschichte, insofern sie dieses Denkmal behandelt, umständlich ausgebreitet, da denn die verschiedenen Meinungen über dasselbe, welche man hiebei erfuhr, ein öfteres Kopfschütteln erregen mußten. Diese zwar dankenswerthen Vorstellungen ließen jedoch Manches zu wünschen übrig; denn obgleich auf die Abbildungen Fleiß und Sorgfalt verwendet war, so gab doch der Totaleindruck die Ruhe nicht, welche das Monument selbst verleiht, und im Einzelnen schien die Lithographie das Verwitterte roher und das Ueberbliebene stumpfer vorgestellt zu haben, dergestalt daß zwar Kenntniß und Uebersicht mitgetheilt, das eigentliche Gefühl aber und eine wünschenswerthe Einsicht nicht gegeben ward.

Beim ersten Anblick Ihrer höchst schätzenswerthen Arbeit jedoch trat mir gerade das Erwünschteste entgegen. Dieses Facsimile in Miniatur bringt uns jene Eigenthümlichkeiten so vollkommen vor die Seele, daß ich geneigt war, Ihrem Werke unbedingtes enthusiastisches Lob zuzurufen. Weil ich aber auf meiner langen Laufbahn gewarnt bin und oft gemerkt habe, daß man Gegenständen der Kunst sowie auch Personen, für die man ein günstiges Vorurtheil gefaßt hat, Alles nachsieht und in Gefahr kommt, ihre Vorzüge zu überschätzen, so verlangte ich eine Autorität für meine Gefühle und eine Sicherheit für dieselben in dem Ausspruch eines unbestechbaren Kenners.

---

*) In dem Werke „Beschreibung der Alterthümer in Trier und dessen Umgebungen aus der gallisch-belgischen und römischen Periode." I. Theil. Trier 1820.

**) „Abbildung des Römischen Monuments in Igel, gezeichnet und lithographirt von Chr. Hawich; — mit einem erläuternden Texte von Joh. Math. Neurohr, Doktor der Arzneikunde." Trier 1826.

Glücklicherweise stand mir nun ein längst geprüfter Freund zur Seite, dessen Kenntnisse ich seit vielen Jahren immer vermehrt, sein Urtheil dem Gegenstande immer angemessen gesehen. Es ist der Direktor unserer freien Zeichenschule, Herr Heinrich Meyer, Hofrath und Ritter des weißen Falkenordens, der, wie so oft, mir auch diesmal die Freude machte, meine Neigung zu billigen und meine Vorliebe zu rechtfertigen. Mehrmalige Gespräche in Gegenwart des allerliebsten Kunstwerkes, verschiedene daraus entsprungene Aufsätze verschafften nun die innigste Bekanntschaft mit demselben. Nachstehendes möge als Resultat dieser Theilnahme angesehen werden, ob wir es gleich auch nur aufstellen als unsere Ansicht unter den vielen möglichen, voraussehend, daß über dieses Werk, insofern es problematisch ist, die Meinungen sich niemals vereinigen, vielmehr, wo nicht im Gegensatz, doch im Schwanken und Zweifeln nach menschlicher Art erhalten werden.

A. Amtsgeschäfte.

1) Hauptbasrelief im Basement der Vorderseite: An zwei Tischen mehrere Versammelte, Wichtiges verhandelnd. Ein dirigirender Sitzender, Vortragende, Einleitende, Ankömmlinge.

2) Seitenbild in der Attika: Zwei Sitzende, zwei im Stehen Theilnehmende; kann als Rentkammer, Comptoir und dergleichen angesehen werden.

B. Fabrikation.

3) Hauptbild in der Attika: Eine Färberei darstellend. In der Mitte heben zwei Männer ein ausgebreitetes, wahrscheinlich schon gefärbtes Tuch in die Höhe; der Ofen, worin der Kessel eingefügt zu denken ist, sieht unten hervor. Auf unsrer linken Seite tritt ein Mann heran, ein Stück Tuch, über der Schulter hängend, zum Färben bringend; zur Rechten ein anderer im Weggehen, ein fertiges davontragend.

4) Langes Basrelief im Fries: Mag irgend eine chemische Behandlung vorstellen, vielleicht die Bereitung der Farben und sonst.

C. Transport.

Sieht man am Vielfachsten und Oeftersten dargestellt, wie denn ja auch das Beischaffen aller Bedürfnisse das Hauptgeschäft der Kriegskommissarien ist und bleibt.

5) Wassertransport, sehr bedeutend in den Stufen des Sockels, die er, nach dem Ueberbliebenen zu schließen, sämmtlich scheint eingenommen zu haben. Häufige sogenannte Meerwunder, hier wol blos im Allgemeinen als Wasserwunder gedacht. Die Schiffe werden gezogen, welches auf Flußtransport einzig deutet.

6) Seitenbild in der Base: Ein schwer beladener Wagen, mit drei Maulthieren bespannt, aus einem Stadtthor nach Bäumen hinlenkend.

7) Seitenbild in der Attika: Ein Jüngling lehrt einen Knaben, der auf seinem Schooße sitzt, den Wagen führen, Beide nackt. Ein allerliebstes Bild, hindeutend, daß diese Geschäfte erblich in der Familie gewesen, und daß man die Jüngsten gleich in dem Metier unterrichtet, welches für sie das wichtigste blieb.

8) Bergtransport, gar artige, halbsymbolische Wirklichkeit. Rechts und links zwei Gebäude, zwischen denselben ein Hügel. Von unserer Linken steigt ein beladenes Maulthier mit seinem Führer die Höhe hinan, während ein anderes Lastthier, ebenfalls von einem Führer begleitet, rechts hinabsteigt. Oben auf dem Gipfel in der Mitte ein ganz kleines Häuschen, die Ferne und Höhe andeutend.

D. Familien- und häusliche Verhältnisse.

9) Großes Bild der Vorderseite, eigentlich das Hauptbild des Ganzen: Drei männliche Figuren; die eine rechts, leicht bekleidet, scheint wegzugehen und von der in der Mitte stehenden kleinern, welche des obern Theils ermangelt, durch Händedruck Abschied zu nehmen; die größere männliche, links, hält in beiden Händen einen Mantel, als wollte sie solchen der scheidenden um die Schultern schlagen. Ueber diesen Figuren sind drei Medaillons, aus Schildern oder Tellern hervorschauende Büsten, angebracht, vielleicht die Hauptpersonen der Familie.

10) Schmales und langes Bild im Fries: Ein Angesehener, welcher unter einem Vorhang heraustritt, erhält von sechs Figuren Naturalabgaben, Wildpret, Fische u. s. w.; andere Männer stehen mit Stäben als bereite Boten gegenwärtig, Alles wol auf Frohnen und Zinsen deutend. Ein Hinterster bringt Getränke.

11) Langes Basrelief in der Vorderseite des Frieses: An beiden Seiten eines Tisches auf Lehnsesseln sitzen zwei Personen, etwas entfernt von der Tafel; zwei dienende oder vielleicht unterhaltende Figuren beschäftigt hinter dem Tische. In einer Abtheilung rechts die Küche mit Herd und Schüsseln; ein Koch

bereitet Speisen, ein anderer scheint auftragen zu wollen. Links, in einer Abtheilung, der Schenktisch mit Gefäßen; ein Mann ist beschäftigt, einen Krug herabzuheben, ein anderer gießt Getränk in eine Schale.

E. Mythologische Gegenstände.

Sie sind gewiß sämmtlich auf die Familie und ihre Zustände im Allgemeinen zu deuten, wenn dieses auch im Einzelnen durchzuführen nicht gelingen möchte.

12) Hauptbild der Rückseite: In der Mitte eines Zodiaks Herkules auf einem Viergespann, seine Hand einer aus der Höhe sich herunterneigenden Figur hinreichend. Außerhalb dieses Kreises in den Ecken des Quadrats vier große Köpfe, herausschauend, Vollgesichter, jedoch sehr flach gehalten, von verschiedenem Alter, die vier Winde vorstellend. Man beschaue diese ganze Abtheilung recht aufmerksam und frage sich: Könnte man wol eine thätige, durch glücklichen Erfolg belohnte Lebensweise reicher und entschiedener ausdrücken?

13) Ist nun hiedurch der Jahr- und Witterungslauf angedeutet, so erscheint im Giebel das Haupt der Luna, um die Monden zu bezeichnen. Ein Reh springt zur Seite hervor. Nur die Hälfte des Bildes ist übrig geblieben.

14) Daneben, gleichfalls im Giebelfelde: Helios, Beherrscher des Tages, mit frei- und frohem Antlitz. Die hinter dem Haupt hervorspringenden Pferde sind zu beiden Seiten erhalten. Darunter

15) Hauptbild in der Attika der Rückseite: Ein Jüngling, zwei hochbeinige Greife am Zaume haltend, eben als wenn er der Sonne Relais gelegt hätte.

16) Im Fronton der Hauptseite: Hylas, von den Nymphen geraubt.

17) Auf dem Gipfel des Ganzen eine Kugel, von der sich ein Adler, den Ganymed entführend, erhob. Dieses wie das vorige Bild wahrscheinlich auf früh verstorbene Lieblinge der Familie deutend, ganz im antiken, klassischen Sinn, das Vorübergehende immerfort lebend und blühend zu denken.

18) Endlich möchte wol im Giebelfelde Mars, zur schlafenden Rhea herantretend, auf den römischen Ursprung der Familie und ihren Zusammenhang mit dem großen Weltreiche zu deuten sein.

19) und 20) Zu Erklärung und Rangirung der beiden sehr beschädigten hohen Nebenseiten der Hauptmasse des Monuments

werden umsichtige Kenner das Beste beitragen, welche sich wol ähnlicher Bilder des Alterthums erinnern, woraus man mit einiger Sicherheit diese Lücken restauriren und ihren Sinn erforschen könnte. Es sind allerdings mythologische Gegenstände, welche hier höchst wahrscheinlich in Beziehung auf die Schicksale und Verhältnisse der Familie abgebildet sind. Denn daß nicht alle hier vorhandenen Bilder, besonders die poetischen, von Erfindung der ausführenden Künstler seien, läßt sich vermuthen; sie mögen, wie ja alle dekorirende Künstler thun, sich einen Vorrath von trefflichen Mustern gehalten haben. Die Zeit, in welche die Errichtung dieses Monuments fällt, ist nicht mehr produktiv; man nahm schon längst zum Nachbilden seine Zuflucht, wie späterhin immer mehr.

Ein Werk dieser Art, das in einem höhern Sinne kollektiv ist, aus mancherlei Elementen, aber mit Zweck, Sinn und Geschmack zusammengestellt ist, läßt sich nicht bis auf die geringsten Glieder dem Verstande vorzählen; man wird sich immer bei Betrachtung desselben in einer gewissen Läßlichkeit erhalten müssen, damit man die Vorzüge des Einzelnen scharf und genau kenne, dagegen aber Absicht und Verknüpfung des Ganzen eher behaglich als genau sich in der Seele wieder erschaffe.

Offenbar sind hier die realsten und ideellsten, die gemeinsten und höchsten Vorstellungen auf eine künstlerische Weise vereinigt, und es ist uns kein Denkmal bekannt, worin gewagt wäre, einen so widersprechenden Reichthum mit solcher Kühnheit und Großheit der betrachtenden Gegenwart und Zukunft vor die Augen zu stellen. Ohne uns durch die Schwierigkeit einer vielleicht geforderten Darstellung abschrecken zu lassen, haben wir die einzelnen Bilder unter Rubriken zu bringen gesucht, und wie überdem diese niedergeschriebenen Worte ohne die Gegenwart des so höchst gelungenen Modells auch nicht im Mindesten befriedigen können, so haben wir an manchen Stellen mehr angedeutet als ausgeführt. Denn in diesem Falle besonders gilt: Was man nicht gesehen hat, gehört uns nicht und geht uns eigentlich nichts an. Hienach beurtheile man die versuchte Darstellung der einzelnen Bilder unter gewissen Rubriken.*)

---

*) In der S. 415 (Anmerkung) angeführten Schrift schließt dieser briefliche Aufsatz: „Die Verbreitung eines so bedeutenden Kunstwerkes durch sorgfältige Abgüsse wünschend und hoffend In beharrlicher Theilnahme J. W. v. Goethe. Weimar, den 1. Juni 1829."

Denkmale.*)

Da man in Deutschland die Neigung hegt, Freunden und besonders Abgeschiedenen Denkmale zu setzen, so habe ich lange schon bedauert, daß ich meine lieben Landsleute nicht auf dem rechten Wege sehe.

Leider haben sich unsere Monumente an die Garten- und Landschaftsliebhaberei angeschlossen, und da sehen wir denn abgestumpfte Säulen, Vasen, Altäre, Obelisken und was dergleichen bildlose allgemeine Formen sind, die jeder Liebhaber erfinden und jeder Steinhauer ausführen kann.

Das beste Monument des Menschen aber ist der Mensch. Eine gute Büste in Marmor ist mehr werth als alles Architektonische, was man Jemandem zu Ehren und Andenken aufstellen kann; ferner ist eine Medaille, von einem gründlichen Künstler nach einer Büste oder nach dem Leben gearbeitet, ein schönes Denkmal, das mehrere Freunde besitzen können und das auf die späteste Nachwelt übergeht.

Blos zu beider Art Monumenten kann ich meine Stimme geben, wobei denn aber freilich tüchtige Künstler vorausgesetzt werden. Was hat uns nicht das funfzehnte, sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert für köstliche Denkmale dieser Art überliefert und wie manches schätzenswerthe auch das achtzehnte! Im neunzehnten werden sich gewiß die Künstler vermehren, welche etwas Vorzügliches leisten, wenn die Liebhaber das Geld, das ohnehin ausgegeben wird, würdig anzuwenden wissen.

Leider tritt noch ein anderer Fall ein. Man denkt an ein Denkmal gewöhnlich erst nach dem Tode einer geliebten Person, dann erst, wenn ihre Gestalt vorübergegangen und ihr Schatten nicht mehr zu haschen ist.

Nicht weniger haben selbst wohlhabende, ja reiche Personen Bedenken, hundert bis zweihundert Dukaten an eine Marmor-

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IV. 1832. T.-A. S. 40 ff.

büste zu wenden, da es doch das Unschätzbarste ist, was sie ihrer Nachkommenschaft überliefern können.

Mehr weiß ich nicht hinzuzufügen, es müßte denn die Betrachtung sein, daß ein solches Denkmal überdies noch transportabel bleibt und zur edelsten Zierde der Wohnungen gereicht, anstatt daß alle architektonischen Monumente an den Grund und Boden gefesselt, vom Wetter, vom Muthwillen, vom neuen Besitzer zerstört und, so lange sie stehen, durch das An- und Einkritzeln der Namen geschändet werden.

Alles hier Gesagte könnte man an Fürsten und Vorsteher des gemeinen Wesens richten, nur im höhern Sinne. Wie man es denn, so lange die Welt steht, nicht höher hat bringen können als zu einer ikonischen Statue.

Blücher's Denkmal.*)

Daß Rostock, eine so alte und berühmte Stadt, durch die Großthaten ihres Landsmannes sich frisch belebt und erhoben fühlte, war ganz naturgemäß; daß die Stellvertreter des Landes, dem ein so trefflicher Mann angehört, sich berufen hielten, demselben am Orte seiner Geburt ein bedeutendes Denkmal zu stiften, war eine von den ersten Wirkungen eines lang ersehnten Friedens. Die Versammlung der mecklenburgischen Stände im Dezember 1814 faßte den einstimmigen Beschluß, die Thaten ihres hochberühmten Landsmanns auf eine solche Weise zu verehren. Die Sanktion der beiden Großherzoge königliche Hoheiten**) erfolgte darauf, sowie die Zusage eines bedeutenden Beitrags. Alle Mecklenburger wurden sodann zu freiwilligen Beiträgen gleichfalls eingeladen, und die Stände bewilligten den allenfalls abgehenden Theil der Kosten. Die höchstgebildete Erbgroßherzogin Karoline,***) alles Gute und Schöne befördernd, nahm lebhaften Antheil an diesem Vorhaben und wünschte im Vertrauen auf ihre Vaterstadt, daß die Weimarischen Kunstfreunde sich bei der Ausführung nicht unthätig verhalten möchten. Der engere Ausschuß der Ritter- und Landschaft ward beauftragt, Ideen und Vorschläge zu sammeln; hieraus entstand eine Konkurrenz mehrerer verdienter Künstler; verschiedene Modelle,

*) Der erste Theil zuerst gedruckt in „Ueber Kunst und Alterthum", I. Bds. 3. Heft. 1817. S. 103 ff.; der zweite (Auszug eines Schreibens) ebend., II. Bds. 1. Heft. 1818. S. 172 ff. — Die Unterhandlungen und die Korrespondenz, welche Goethe's Betheiligung an der Ausführung des Denkmals herbeiführte, sind unter Benutzung der Akten des Landesarchivs zu Rostock mitgetheilt im „Weimarer Sonntagsblatt", 1857. Nr. 16 und 17 (19. u. 26. April).

**) Friedrich Franz I. von Mecklenburg-Schwerin und Karl Ludwig Friedrich von Mecklenburg-Strelitz.

***) Einzige Tochter Karl August's, geboren den 18. Juli 1786, vermählt 1810 an Paul Friedrich, Erbgroßherzog von Mecklenburg-Schwerin, gestorben am 20. Januar 1816. Man vgl. das Gedicht „Trauerloge" (Werke, II. S. 426) und einen Aufsatz von A. Stahr in der „National-Zeitung" vom 7. Januar 1874, Nr. 9, mit der Ueberschrift „Aus dem alten Weimar".

Zeichnungen und Entwürfe wurden eingesendet. Hier aber that sich die Schwierigkeit hervor, woran in den neuesten Zeiten mancher Plan gescheitert ist: wie nämlich die verschiedenen Wünsche so vieler Interessenten zu vereinigen sein möchten. Dieses Hinderniß suchte man dadurch zu beseitigen, daß ein landesherrlicher- und ständischerseits genehmigter Vorschlag durch Herrn Kammerherrn von Preen an den Herausgeber gegenwärtiger Hefte gebracht wurde, wodurch man denselben aufforderte, der Berathung in dieser wichtigen Angelegenheit beizuwohnen. Höchst geehrt durch ein so unerwartetes Vertrauen, erneuete derselbe ein früheres Verhältniß mit Herrn Direktor Schadow in Berlin; verschiedene Modelle wurden gefertigt und das letzte bei persönlicher Anwesenheit gedachten Herrn Direktors in Weimar nochmals mit den dortigen Kunstfreunden bedacht und besprochen, sodann aber durch Vermittelung des in dieser Angelegenheit immer thätigen Herrn von Preen die Ausführung höchsten und hohen Orts beschlossen und dem bereitwilligen Künstler übertragen.

Das Piedestal aus vaterländischem Granit wird auf der Schweriner Schleifmühle, von der so schöne Arbeiten in dem härtesten Stein bekannt sind, auf Kosten Ihro königlichen Hoheit des Großherzogs bearbeitet. Auf diesen Untersatz von neun Fuß Höhe kommt die aus Erz gegossene, gleichfalls neun Fuß hohe Statue des Helden zu stehen. Er ist abgebildet mit dem linken Fuß vorschreitend, die Hand am Säbel; die rechte führt den Kommandostab. Seine Kleidung kunstgemäß, doch erinnernd an eine in den neuern Zeiten nicht seltene Tracht. Der Rücken durch eine Löwenhaut bekleidet, wovon der Rachen auf der Brust das Heft bildet. Das entblößte Haupt läßt eine prächtige Stirn sehen; die höchst günstigen Züge des Gesichts sprechen einen bedeutenden Charakter aus, wie denn überhaupt die schlanke Gestalt des Kriegers dem Künstler sehr willkommen entgegentritt.

Zu bedeutenden halberhobenen Arbeiten an das Piedestal sind auch schon Zeichnungen und Vorschläge eingereicht, deren nähere Bestimmung noch zu erwarten steht.

Die am Schlusse des Jahres 1815 versammelten Stände benutzten den 16. Dezember als den Geburtstag des Fürsten,*) ihre dankbare Verehrung nebst der Anzeige des von seinem Vaterlande ihm zu errichtenden Monuments überreichen zu lassen;

*) Blücher ist am 16. Dezember 1742 geboren.

die darauf erfolgte Antwort geziemt einem Manne, welcher im Gefühl, daß die That selbst spreche, ein Denkmal derselben eher ablehnen als begünstigen möchte.

Fürst Blücher's Denkbild.

Auszug eines Schreibens, Berlin, den 29. August 1818.

„Nunmehr kann ich mit Vergnügen und Zufriedenheit vermelden, wie der Guß des größten Stückes von der Kolossalstatue des Fürsten Blücher trefflich gerathen ist. Außer dem Kopf ist es die ganze Höhe vom Halse an bis herunter mit der Plinte.*) Den 21sten d. M. Abends gegen 6 Uhr wurde dem Ofen Feuer gegeben und des andern Morgens um 4 Uhr abgestochen. Einhundertundvier Zentner waren eingesetzt worden. Der größere Theil hievon diente, dem eigentlich in die Form Einfließenden durch den Druck Dichtheit zu geben. Das Metall floß ruhig ein und setzte sich wagerecht in den Windpfeifen oder Luftröhren. Hieraus war die Andeutung eines gelungenen Gusses abzunehmen. Gestern haben wir den Guß bis unter die Plinte von Form freigemacht und uns überzeugt, daß von oben bis unten Alles dicht und rein ausgefallen. Sonst geschieht bei dergleichen großen Güssen, daß wol Stellen, gleich dem Bimsstein, poros vorkommen oder, wenn auch dicht, mit fremden Theilchen von Formmasse gemischt sind, welches Alles hier nicht der Fall ist.

„Der Guß geschah in der königlichen Kanonengießerei beim Zeughause, und man ist außer dem guten Glücke das Gelingen der Bedächtigkeit und Einsicht des französischen Formers und Gießers sowie der Erfahrung und willigen Theilnahme der königlichen Beamten schuldig, ohne welches Einverständniß man nicht sicher gearbeitet und einen so wichtigen Zweck schwerlich erreicht hätte. Denn das Kupfer hat die sonderbare Eigenschaft, daß man den Augenblick der höchsten Flüssigkeit benutzen muß, welchen, wenn er vorbei ist, man durch das stärkste Feuer nicht wieder zurückbringt, man müßte denn von vorn kalt wieder anfangen. Diesen Augenblick zu erkennen, haben unsere Kanonengießer die größte Fertigkeit.

---

*) Plinte (πλίνθος) schon bei Vitruv (III. 2) in dem Sinne von Platte, der viereckigen Unterlage eines Säulenfußes.

„Ich habe schon gemeldet, daß eine solche Form aus horizontalen Schichten besteht, und wie gut das Metall muß geflossen sein, geht daraus hervor, daß in die dichten Fugen derselben das Metall dünn wie ein Blatt eingedrungen ist.

„Nun haben wir den Kern herauszuschaffen, welches eine schwierige Arbeit ist, da uns nur drei Oeffnungen zu Gebote stehen, nämlich unten durch die beiden Fußsohlen, inwendig der Plinte und oben am Hals. Um den Mantel schwebend zu erhalten, sind künstliche Vorrichtungen angebracht, metallne Stäbe nämlich, welche gegenwärtig noch aus dem Gewande hervorstehen und künftig zugleich mit der Oberfläche verarbeitet werden.

„Was Jemandem, der in Rußland gießen sah, neu war, ist die hier angewendete größere Zahl von Guß- und Luftröhren. Dort sah man vier Statuen in der Grube dermaßen damit umgeben, daß sie einem Ballen von Wurzeln glichen. Man ist in Frankreich davon abgekommen, indem die Luft durch so viele Verästungen gleichsam abgefangen wird und das Metall hie und da außen bleibt.

„Sehr wichtig ist auch die Methode, wodurch man das Wachs, welches sonst die Dicke des Metalles bestimmte, entbehren kann. Jetzo, wenn über das fertige Modell die Form gemacht und diese wieder abgenommen ist, wird die ganze Oberfläche beschabt, und zwar um so viel, als die Metalldicke künftighin betragen soll. In diesem Zustande gab unsere Statue einen sonderbaren Anblick; die Figur schien sehr lang und dünn, und daher außer aller Proportion.“

*

Von Diesem und Anderem wird Herr Direktor Schadow*) dem Publikum hoffentlich nähere Nachricht geben, wenn das Werk selbst vor Aller Augen steht. Man hofft, daß dieses Standbild an Ort und Stelle auf den 18. Juni 1819 wird zu schauen sein. Die zwei Relieftafeln werden in diesjähriger Ausstellung erscheinen. Die erste stellt vor den Helden, sich vom Sturze mit dem Pferd aufraffend und zu gleicher Zeit den Feind

*) Schadow, von dem auch der vorangehende Brief ist, gab später eine kleine Schrift heraus: „Ueber das Denkmal des Fürsten Blücher von Wahlstatt, als es am 26. August 1819 zu Rostock feierlich aufgestellt wurde“, über welche man vgl. „Ueber Kunst und Alterthum“, II. 2. S. 65, einen vermuthlich von Meyer stammenden Bericht, in dem auch die auf Blücher geprägte Medaille (Schuchardt, Goethe's Kunstsammlungen, II. S. 180, Nr. 1434a) beschrieben wird.

bedrohend; der Genius des Vaterlandes schützt ihn mit der Aegide; die zweite zeigt den Helden zu Pferde, widerwärtige dämonische Gestalten in den Abgrund jagend. Auch hier mangelt es nicht am Beistand der guten Geister.

Folgende Inschriften sind genehmigt:

Dem Fürsten

Blücher

von Wahlstatt

die Seinen.

In Harren und Krieg,
In Sturz und Sieg,
Bewußt und groß:
So riß er uns
Von Feinden los.*)

---

*) S. Werke, III. S. 206.

Rauch's Basrelief
am Piedestal von Blücher's Statue.*)

Es war als eine schöne Belohnung ernstlich und unausgesetzt strebender Künstler anzusehen, daß zu der Zeit, wo ihre Landsleute sich im Krieg durch große Thaten verherrlicht hatten, auch sie in den Fall kamen, durch meisterhafte Bildwerke den Dank zu beurkunden, welchen die Nation für so große Verdienste schuldig zu sein mit fröhlichem Enthusiasmus aussprach. Denn kaum hatte sich Deutschland von dem beschwerlichsten Druck erholt, kaum war es zu dem Wiederbesitz mancher geraubten Kunstschätze gelangt, als man schon in Rostock und Breslau den Gedanken verfolgen konnte, den gefeierten Helden der Zeit im Bilde aufzustellen.

Was zu Ehren der Generale Bülow und Scharnhorst geschehen, ist uns bekannt, wobei wir, unsern nächsten Zweck im Auge, nur bemerken wollen, daß in den diesen Statuen beigefügten Basreliefen im antiken Sinne ideale allegorische Gestalten dem neuern Leben angeeignet worden.

Hier aber haben wir sogleich von dem Uebergang in das Reelle, welches einer ausgebildeten Kunst auch gut ansteht, und von einem großen Basrelief zu reden, welches am Piedestal der nunmehr in Berlin aufgestellten Blücherischen Statue sich befindet und durch die besondere Gunst des Künstlers uns in einem wohlgerathenen Abguß vor Augen gebracht ist.**)

Wer in Darstellungen solcher Art immer ein alterthümliches Kostüm vor sich zu sehen gewohnt war, Dem mag das völlig Moderne dieses Basreliefs beim ersten Anblick auffallend erschienen sein. Wer jedoch eine Zeit lang daran hin und her

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IV. 1832. T.-A. S. 50 ff. — Der erste Theil des Aufsatzes (bis S. 431. Z. 7) erschien schon 1828 in „Ueber Kunst und Alterthum", VI. Bds 2. Heft. S. 415 ff., als Referat über „Vorzüglichste Werke von Rauch, Text von Wagner. Zwei Lieferungen. Berlin 1827"; er hat jedoch in obigem Text mannichfache Streichungen und stilistische Aenderungen erfahren.

**) Vgl. Schuchardt, Goethe's Kunstsammlungen, II. S. 338, Nr. 139.

gegangen, wird sich gar bald überzeugen, wie sehr eine solche Darstellung der Denkweise des Volks gemäß sei, das nicht sowol fragt, was die Figuren bedeuten, als was und wer sie seien, das sich erfreut, Porträte und National-Physiognomien darauf zu finden, das sich die Geschichte vorerzählt oder erzählen läßt und das Symbolische, was dergleichen Kunstwerke immer behalten, doch zuletzt erklärlich und faßlich findet.

Es stellt nun diese reich ausgestattete Tafel den nach einem zaudernden, unentschiedenen Feldstreit kühn beschlossenen Marsch nach Paris vor. Die Ungewißheit, worin das Kriegsschicksal bisher schwebte, wird durch einen Fragenden angedeutet, welcher sich bei einem Begegnenden erkundigt, inwiefern hier abermals von einem Marsch und Gegenmarsch die Rede sei. Er wird berichtet, daß das große Unternehmen seiner Entscheidung entgegensehe. In der Mitte ist anmuthig und natürlich ein Bivouak angebracht; man schläft und ruht, man siedet und liebelt, als wenn die ungeheuren Kriegswogen nicht umher brausten und strömten. Die Reiterei strebt um diesen Mittelpunkt herum, von schlechtem Boden auf die Chaussee, wird aber wieder herabbeordert, um der Infanterie Platz zu machen. Das Auf- und Abstrebende dieser Massen giebt nun dem Ganzen eine symmetrische, gleichsam Zirkelbewegung, indeß die Infanterie und Artillerie im Grunde horizontal einherzieht. Am Ende zur rechten Seite der Zuschauer steht, an das Pferd gelehnt, ein meisterlicher Mann, diesmal die Lanze in der Hand, einen jüngern belehrend; am entgegengesetzten Ende zur Linken liegt, wohlgebildet, halb nackt, ein Erkrankter oder Todter, damit die Erinnerung an Gefahr und Leiden mitten in diesem Lebensgewühl nicht fern bleibe.

Gewiß sind auf den drei übrigen Basreliefen korrespondirende, zum Ganzen sich einende Darstellungen mannichfaltig ausgeführt. Es ist nicht möglich, ein anmuthigeres Räthsel aufzustellen. Offenbar erkennt man absichtliche Porträte, und wie viele mögen sich noch daraus vermuthen und ahnen lassen! Warum sollte ein damals Mitwirkender nicht sich selbst erkennen, oder warum nicht ihn ein Freund, besonders wenn die Montur oder irgend eine Abzeichnung die Vermuthung unterstützt? In diesem Sinne wünschten wir wol selbst umherzugehen, um den ganzen Verlauf gehörig zu betrachten und zuerst und zuletzt jenem vorwärts herrschenden Helden unsere Verehrung mitzubezeigen.

Granitarbeiten in Berlin.*)

Die Granitgeschiebe mannichfaltiger Art, welche sich bald mehr bald weniger zahlreich in den beiden Marken beisammen oder vertheilt finden, wurden seit ungefähr acht Jahren bearbeitet und architektonisch angewendet, und der Werth dieser edlen Gebirgsart, wie sie von den Alten hochgeschätzt worden, auch nunmehr bei uns anerkannt. Der erste Versuch ward bei dem Piedestal von Luther's Standbilde gemacht; sodann verfertigte man daraus die Postamente an der in Berlin neuerbauten Schloßbrücke. Man fing nun an weiter zu gehen, große Geschiebe zu spalten und aus den gewonnenen Stücken Säulenschäfte zu bearbeiten, zugleich Becken von sechs Fuß Diameter, welches Alles dadurch möglich ward, daß man sich zur Bearbeitung nach und nach der Maschine bediente. Die beiden Steinmetzmeister Wimmel und Trippel haben sich bis jetzt in diesen Arbeiten hervorgethan. Piedestale, Grabmonumente, Schalen und dergleichen wurden theils auf Bestellung, theils auf den Kauf gefertigt.

Vorgemeldete Arbeiten waren meistens aus den Granitmassen, welche sich um Oderberg versammelt finden, gefertigt. Nun aber unternahm Herr Bauinspektor Cantian eine wichtigere Arbeit. Der große Granitblock auf dem Rauhischen Berge bei Fürstenwalde, der Markgrafenstein genannt, zog die Aufmerksamkeit der Künstler an sich, und man trennte von demselbigen solche Massen, daß eine für das königliche Museum bestimmte Schale von zweiundzwanzig Fuß Durchmesser daraus gefertigt werden kann. Zum Poliren derselben wird man hinreichende Maschinen anwenden und durch die Vervollkommnung derselben es dahin bringen, daß die zu edler Möblirung so nothwendigen Tischplatten um einen billigen Preis können gefertigt werden.

Von allem Diesem liegen umständliche Nachrichten in unsern Händen; wir enthalten uns aber, solche abdrucken zu lassen, weil wir hoffen können, daß das Berliner Kunstblatt uns hievon nach und nach in Kenntniß setzen werde. Indessen fügen wir zu näherem Verständniß des Vorhergehenden Folgendes hinzu.

---

*) Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bandes 2. Heft. 1828. S. 420 ff.

Der Markgrafenstein

auf dem Rauhischen Berge bei Fürstenwalde.

Von Julius Schoppe an Ort und Stelle gezeichnet und von Tempeltey lithographirt.*)

Es ist von nicht geringer Bedeutung, daß uns dieser Granitfels in seiner ganzen kolossalen Lage vor Augen erhalten wird, ehe man ihn, wie jetzt geschieht, zu obgedachten Arbeiten benutzte. Er liegt auf dem linken Spreeufer, sechs Meilen von Berlin aufwärts, Fürstenwalde gegenüber und, verhältnißmäßig zu jenen Gegenden hoch genug, bei 400 Fuß über der Meeresfläche, und zwar nicht allein, sondern es finden sich in dessen Nähe noch zwei andere, ein schon bekannter und ein erst neuerlich entdeckter. Der Gipfel der Rauhischen Berge, ungefähr dreihundert Schritte nördlich von dem Markgrafenstein, erhebt sich 450 Fuß über das Meer.

Das Dorf liegt niedriger, auf einem lettenreichen Plateau, dessen Boden gegen den Fluß nicht allmählich abhängend ist, sondern ungefähr auf halbem Wege sehr bestimmt und scharf über dem mittlern Wasserstand des Flusses absetzt. Die untere Ebene besteht aus ächt märkischem Sand; das linke Ufer ist auf- und abwärts reich an kleineren Granitblöcken.

Diese Gegend ist höchst merkwürdig, da eine so bedeutende Höhe hier vorwaltet und die Spree von ihrem Weg nach der Oder zu dadurch abgelenkt scheint.

Hierüber dürfen wir nun von Herrn Direktor Klöden, in Fortsetzung seiner Beiträge zur mineralogischen und geognostischen Kenntniß der Mark Brandenburg, die sichersten Aufklärungen erwarten, wie wir ihn denn um Plan und Profil jener Gegenden ersuchen möchten. Glücklich würden wir uns schätzen, wenn Granit hier wirklich in seiner Urlage anstehend gefunden würde und wir uns der bescheidenen Auflösung eines bisher allzu stürmisch behandelten wichtigen geologischen Problems näher geführt sähen.

---

*) Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bandes 2. Heft. 1828. S. 422 f.

Plastische Anatomie.*)

(Aus einem Schreiben an Geheimrath Beuth in Berlin vom 4. Februar 1832.)

Die Weimarischen Kunstfreunde erfreuen sich mit mir der herrlichen Wirkungen wohlangewendeter großer Mittel; ich aber, jene bedeutende Sendung dankbar anerkennend, möchte der gleichen Kräfte zu einem Zweck in Anspruch nehmen, der schon lange als höchst würdig und wünschenswerth mir vor der Seele schwebt. Möge es Ihnen jedoch nicht wunderlich vorkommen, daß ich vorerst meine gedruckten Schriften anführe; ich habe dort unter Paradoxie und Fabel gar Manches versteckt oder problematisch vorgetragen, dessen frühere oder spätere Ausführung mir längst am stillen Herzen lag. In diesem Sinne wage ich also zu bitten, dasjenige nachzulesen, was ich im dreiundzwanzigsten Bande der kleinen Ausgabe, im dritten Kapitel,**) von Seite zweiundzwanzig bis vierzig niedergeschrieben habe; ist dieses geschehen, so darf ich mich nicht wiederholen, sondern ganz unbewunden erklären, daß ich die Ausführung jener Halbfiktion, die Verwirklichung jenes Gedankens ganz ernstlich von Euer Hochwohlgeboren Mitwirkung zu hoffen, zu erwarten mich längst gedrängt fühlte, nun aber gerade durch das Anschauen eines so schönen Gelingens mich veranlaßt sehe, sie endlich als ein Gesuch auszusprechen.

Es ist von der plastischen Anatomie die Rede; sie wird in Florenz seit langen Jahren in einem hohen Grade ausgeübt, kann aber nirgends unternommen werden noch gedeihen als da, wo Wissenschaften, Künste, Geschmack und Technik vollkommen einheimisch, in lebendiger Thätigkeit sind. Sollte man aber bei Forderung eines solchen Lokals nicht unmittelbar an Berlin denken, wo alles jenes beisammen ist und daher ein höchst wichtiges, freilich komplizirtes Unternehmen sogleich durch Wort und Willen

*) Goethe's Nachgelassene Werke, IV. Band. 1832. T.=A. S. 60 ff.
**) In unsrer Ausgabe Theil XVIII. S. 295–305.

ausgeführt werden könnte? Einsicht und Kräfte der Vorgesetzten sind vorhanden, zur Ausführung Fähige bieten sich gewiß alsobald an.

In dieser wahrhaft nationalen, ja ich möchte sagen kosmopolitischen Angelegenheit ist mein unmaßgeblicher Vorschlag der:

Man sende einen Anatomen, einen Plastiker, einen Gipsgießer nach Florenz, um sich dort in gedachter besondern Kunst zu unterrichten.

Der Anatom lernt die Präparate zu diesem eignen Zweck auszuarbeiten.

Der Bildhauer steigt von der Oberfläche des menschlichen Körpers immer tiefer ins Innere und verleiht den höheren Stil seiner Kunst Gegenständen, um sie bedeutend zu machen, die ohne eine solche Idealnachhilfe abstoßend und unerfreulich wären.

Der Gießer, schon gewohnt, seine Fertigkeit verwickelten Fällen anzupassen, wird wenig Schwierigkeit finden, sich seines Auftrags zu entledigen; es ist ihm nicht fremde, mit Wachs von mancherlei Farben und allerlei Massen umzugehen, und er wird alsobald das Wünschenswerthe leisten.

Drei Personen, Jeder nach seiner Weise, in Wissen, Kunst und Technik schon gebildet, werden in mäßiger Zeit sich unterrichten und ein neues Thun nach Berlin bringen, dessen Wirkungen nicht zu berechnen sind.

Dergleichen gelungener Arbeiten kann sich die Wissenschaft zum Unterricht, zu immer wieder erneuter Auffrischung von Gegenständen, die kaum festzuhalten sind, bedienen. Der praktische Arzt wie der Chirurg werden sich das nothwendige Anschaun leicht und schnell jeden Augenblick wieder vergegenwärtigen; dem bildenden Künstler treten die Geheimnisse der menschlichen Gestalt, wenn sie schon einmal durch den Künstlersinn durchgegangen sind, um so viel näher. Man lasse Alles gelten, was bisher in diesem Fache geschah und geschieht, so haben wir in unserer Anstalt ein würdiges Surrogat, das auf ideelle Weise die Wirklichkeit ersetzt, indem sie derselben nachhilft.

Die Florentinischen Arbeiten sind theuer und wegen der Zerbrechlichkeit kaum zu transportiren. Einzelne deutsche Männer haben uns in Braunschweig das Gehirn, in Dresden das Ohr geliefert. Man sieht hierin ein stilles Wollen, eine Privatüberzeugung; möge sie bald unter die großen Staatsangelegenheiten gezählt werden! Die Vorgesetzten solcher allgemeinen

Institute sind Männer, die besser, als ich konnte, den vielfach durchdringenden Einfluß eines solchen Wirkens sich vergegenwärtigen. Ich will nur noch von der Verpflichtung sprechen, ein solches Unternehmen zu begünstigen.

In obengenannter Stelle meiner Werke ist auf die immer wachsende Seltenheit von Leichen, die man dem anatomischen Messer darbieten könnte, gedeutet und gesprochen; sie wird noch mehr zunehmen, und in wenig Jahren daher muß eine Anstalt wie die obengewünschte willkommen sein.

Diejenigen freien Räume, welche das Gesetz der Willkür überläßt, hat sich die Menschlichkeit erobert und engt nunmehr das Gesetz ein. Die Todesstrafe wird nach und nach beseitigt, die schärfsten Strafen gemildert. Man denkt an die Verbesserung des Zustandes entlassener Verbrecher, man erzieht verwilderte Kinder zum Guten, und schon findet man es höchst unmenschlich, Fehler und Irrthümer auf das Grausamste nach dem Tode zu bestrafen. Landesverräther mögen geviertheilt werden, aber gefallene Mädchen in tausend Stücke anatomisch zu zerfetzen, will sich nicht mehr ziemen. Dergleichen hat zur Folge, daß die alten harten Gesetze zum Theil schon abgeschafft sind und Jedermann die Hände bietet, auch die neueren milderen zu umgehen.

Das Furchtbare der Auferstehungsmänner in England, in Schottland die Mordthäten, um den Leichenhandel nicht stocken zu lassen, werden zwar mit Erstaunen und Verwunderung gelesen und besprochen, aber gleich andern Zeitungsnachrichten wie etwas Wildfremdes, das uns nichts angeht.

Die akademischen Lehrer beklagen sich, die emsige Wißbegierde ihrer Sekanten nicht befriedigen zu können, und bemühen sich vergebens, diese Unterrichtsart in das alte Gleis wieder zurückzuweisen. So werden denn auch die Männer vom Fach unsre Vorschläge mit Gleichgiltigkeit behandeln; dadurch dürfen wir aber nicht irre werden; das Unternehmen komme zu Stande, und man wird im Verlauf der Zeit sich einrichten. Es bedarf nur einiger geistreicher, talentvoller Jünglinge, so wird sich das Geschäft gar leicht in Gang setzen.

So weit hatte ich geschrieben, als mir in dem ersten Hefte der Branischen Miscellen ein merkwürdiger Beleg zur Hand kam, wovon ich einen Auszug beizulegen nicht ermangele.

Die Ersticker in London.

(Siehe Bran's Miscellen. Erstes Heft 1832.)*)

„Keinen größern Schrecken brachte die Nachricht von der Annäherung der Cholera in London hervor als die Furcht, im Schooße der Hauptstadt die Erneuerung von Mordthaten zu erleben, welche vor Kurzem in Edinburg und dessen Umgegend aus dem schmutzigsten Eigennutz von einer Bande unter Anführung eines gewissen Burke verübt worden waren.

„Durch folgende Thatsache kündigte sich die Wiedererscheinung dieser so gefürchteten Geißel an. Ein kleiner Italiener, der zu einer in London wohlbekannten Gesellschaft wandernder Sänger gehörte, war seit einigen Tagen verschwunden. Vergeblich stellten seine Verwandten Nachforschungen nach ihm an, als man auf einmal seinen Leichnam in einem Hospitale wiedererkannte, durch Hilfe einiger Zöglinge aus demselben, an welche die Resurrektionisten (Auferstehungsmänner, Leichendiebe) ihn als einen frisch aus dem Grabe aufgescharrten Leichnam verkaufen wollten. Da man an der Leiche des unglücklichen Kindes fast keine Spur eines gewaltsamen Todes entdecken konnte, so lag kein Zweifel vor, daß es lebend in die Hände der Ersticker gefallen sei und daß es so der Gegenstand der furchtbarsten Spekulation geworden war.

„Man versicherte sich sogleich der muthmaßlichen Schuldigen und unter Andern auch eines gewissen Bishop, eines alten Seemanns, der an den Ufern der Themse wohnte. Bei einer in seiner Abwesenheit angestellten Hausuntersuchung wurde die Frau verleitet, zu bekennen, ihr Haus sei der Aufenthaltsort einer Resurrektionistenbande, und täglich bringe man dahin Leichname, um sie an die Hospitäler zu verkaufen.

„Ein Brief Bishop's an einen Zögling des Hospitals, an den sie ihre Leichen zu verkaufen pflegten, ward gefunden, darin heißt es: ‚Hätten Sie wol die Güte, mein Herr, uns in Gemeinschaft mit ihren Herren Kollegen einige Hilfe zukommen zu lassen? Vergessen Sie nicht, daß wir Ihnen für eine sehr mäßige Belohnung, und indem wir uns den größten Gefahren aussetzten, die Mittel geliefert haben, Ihre Studien zu vervollkommnen!‘

---

*) Miscellen aus der neuesten ausländischen Literatur, herausgegeben von Alex. Bran, die in Jena seit 1814 erschienen und erst 1852 eingingen.

„Aus näheren Nachforschungen ging hervor, daß der junge Italiener nicht der einzige Mensch sei, welcher plötzlich verschwunden. Von ihren Eltern verlassene Kinder, die von Betteln oder Spitzbübereien lebten, kamen nicht wieder an die Orte, die sie gewöhnlich besuchten. Man zweifelt nicht daran, daß auch sie als Opfer der Habgier jener Ungeheuer gefallen sind, die sich um jeden Preis zu Lieferanten der Sektionssäle machen wollen. Ein Kirchenvorsteher aus dem Pfarrsprengel Saint-Paul versprach vor dem Polizeibureau von Bow-Street Demjenigen eine Belohnung von 200 Pf. Sterl., der die Gerichte auf die Spur dieser Verbrecher führen würde.

„Frau King, die Bishop's Haus gerade gegenüber wohnt, in dem Viertheil, welches unter dem Namen „Die Gärten von Neu-Schottland" bekannt ist, sagt aus, sie habe den kleinen Italiener am 4. November früh in der Nähe von Bishop's Wohnung gesehen. Er hatte eine große Schachtel mit einer lebendigen Schildkröte, und auf dieser Schachtel hatte er einen Käfig mit weißen Mäuschen. Die Kinder der Frau King sagen aus, sie hätten ihre Mutter um zwei Sous gebeten, um sich vom kleinen Savoyarden die närrischen Thierchen zeigen zu lassen; ihre Mutter habe aber nicht gewollt. Auf die umständlichste Weise bezeichnete die Mutter und die Kinder die Tracht des kleinen Savoyarden, der eine blaue Weste oder Jacke, einen schlechten, ganz durchlöcherten und verschossenen Pantalon und große Schuhe anhatte, mit einer wollenen Mütze auf dem Kopfe.

„Die Frau Augustine Brun, eine Savoyardin, der der Italiener Peragalli zum Dolmetscher diente, sagte Folgendes aus: ‚Vor ungefähr zwei Jahren wurde mir in dem Augenblicke, wo ich von Piemont abreiste, vom Vater und der Mutter des kleinen Italieners dies Kind anvertraut, welches Joseph Ferrari heißt. Ich brachte es mit nach England, wo ich es neun oder zehn Monate bewachte. Ich that es dann zu einem Schornsteinfeger auf drittehalb Jahre in die Lehre; aber es lief weg und wurde Straßensänger. Joseph Ferrari war ein sehr kluges Kind. Vom Profit seiner Arbeit kaufte er eine große Schachtel, einen Käfig, eine Schildkröte und weiße Mäuschen und verdiente sich so recht gut auf dem Pflaster von London sein Brod.'

„Die Art und Weise, wie sie ihr Verbrechen ausübten, hatte gar keine Aehnlichkeit mit der Burkischen Methode. Sie bedienten sich narkotischer Mittel, die sie in den Wein mischten,

um sich so des Individuums zu bemächtigen, nach dessen Leichnam sie trachteten, und trugen ihn dann in einen Brunnen des Gartens, wo sie ihn an den Füßen über dem Wasser aufhingen, bis ihn das in den Kopf steigende Blut erstickte. Auf diese Weise brachten sie ums Leben einen jungen Menschen aus Lincolnshire, die Frau Frances Pigburn und diesen kleinen italienischen Sänger Ferrari.

„Seit dem ausgesprochenen Todesurtheil war im Aeußern der Gefangenen eine große Veränderung vorgegangen. Sie waren äußerst niedergeschlagen, nur mit Schaudern konnten sie sich mit dem Gedanken befassen, daß ihr Körper zur Sektion überliefert werden würde — ein höchst fremdartiges Gefühl für Menschen, die mit dem Verbrechen so vertraut und beständige Lieferanten der anatomischen Säle waren.

„Nicht zu beschreiben ist die Scene, welche nach der Erscheinung der Verbrecher auf dem Gerüst erfolgte. Der Haufe stürzte sich gegen die Barrièren; aber sie widerstanden dem wüthenden Anlauf, und es gelang den Konstablern, der Bewegung Einhalt zu thun. Ein wüthendes Geschrei, mit Pfeifen und Hurrahrufen begleitet, erhob sich plötzlich aus dieser ungeheuren Menschenmasse und dauerte so lange, bis der Henker mit seinen Vorbereitungen fertig war. Eine Minute später wurde der Strick in die Höhe gezogen, die Verurtheilten hauchten den letzten Lebensathem aus, und das Volk jauchzte Beifall zu dem furchtbaren Schauspiel. Man schätzt die Zahl der bei Old-Bailey versammelten Menschenmenge auf 100,000."

*

Dieses Unheil trug sich in den letzten Monaten des vorigen Jahres zu, und wir haben noch mehr dergleichen zu fürchten, wohin die hohe Prämie deutet, welche der wackere Kirchenvorsteher deshalb anbietet. Wer möchte nicht eilen, da vorzuschreiten, wenn er auch nur die mindeste Hoffnung hat, solche Gräuelthaten abzuwehren. In Paris sind dergleichen noch nicht vorgekommen; die Morgue liefert vielleicht das Bedürfniß, ob man gleich sagt, die anatomirenden Franzosen gehen mit den Leichnamen sehr verschwenderisch um.

Indem ich nun hiemit zu schließen gedachte, überleg' ich, daß diese Angelegenheit zu manchem Hin- und Widerreden werde Veranlassung geben und es daher möchte wohlgethan sein, an dasjenige zu erinnern, was bereits auf dem empfohlenen Wege für

die Wissenschaften geschehen. Schon seit Romé de Lisle hat man für nöthig gefunden, die Mannichfaltigkeit der Krystalle mit den grenzenlosen Abweichungen und Ableitungen ihrer Gestalten durch Modelle vor die Augen zu bringen. Und dergleichen sind auf mancherlei Weise von dem verschiedensten Material in jeder Größe nachgebildet und dargeboten worden. In Petersburg hat man den großen am Ural gefundenen Goldklumpen gleichfalls in Gips ausgegossen, und er liegt verguldet vor uns, als wenn es das Original selbst wäre. In Paris verfertigt man gleichfalls solche in Gips gegossene und nach der Natur kolorirte Kopien der seltenen vorgeschichtlichen fossilen organischen Körper, welche zuerst durch Baron Cuvier entschieden zur Sprache gekommen.

Doch hievon finden sich gewiß in den Berliner Museen, mineralogischen, zoologischen, anatomischen, gar manche Beispiele, die meinen Wunsch, dasjenige nun im Ganzen und in voller Breite zu liefern, was bisher nur einzeln unternommen worden, vollkommen rechtfertigen.

Schon vor zwanzig Jahren und drüber lebte in Jena ein junger und thätiger Dozent, durch welchen wir jenen Wunsch zu realisiren hofften, indem er freilich besonders pathologische Kuriosa, vorzüglich auch syphilitische Krankheitsfälle, aus eigenem Trieb und ohne entschiedene Aufmunterung ausarbeitete und in gefärbtem Wachs mit größter Genauigkeit darzustellen bemüht war. Bei seinem frühen Ableben gelangten diese Exemplare an das Jenaische anatomische Museum und werden dort zu seinem Andenken und als Muster zu einer hoffentlich dereinstigen Nacheiferung im Stillen, da sie öffentlich nicht gut präsentabel sind, aufbewahrt.

Verzeichniß der geschnittenen Steine
in dem königlichen Museum der Alterthümer zu Berlin. 1827.*)

Unter vorstehendem Titel ist eine im Auszug abgefaßte deutsche Uebersetzung der von Winckelmann französisch herausgegebenen „Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch."**) Florence 1749, erschienen, nach welcher gegenwärtig noch die ganze Sammlung der Originale geordnet ist, und ihr zufolge auch die Sammlung der davon genommenen Abdrücke, welche von Karl Gottlieb Reinhardt***) gefertigt worden und in zierlichen Kasten, auf das Schicklichste angeordnet, zu nicht geringer Erbauung vor uns stehen.

Der große Werth geschnittener Steine überhaupt ist so allgemein anerkannt, daß hievon etwas zu sagen als überflüssig angesehen werden möchte. Nicht allein von dem kunstkennenden, fühlenden, höhern Alterthum wurden sie geschätzt, gebraucht, gesammelt, sondern auch zu einer Zeit, wo es nur auf Pracht und Prunk angesehen war, als Juwel betrachtet, und so wurden sie ganz zuletzt ohne Rücksicht auf die eingegrabene Darstellung zur Verzierung der heiligen Schreine, womit hochverehrte Reliquien umgeben sind, in Gesellschaft anderer Edelsteine verwendet, wie denn in einem solchen die Gebeine der heiligen drei Könige zu Köln verwahrt werden, ungeachtet so manchen Glückswechsels.

Von der größten Mannichfaltigkeit ist ferner der Nutzen, den der Kunstfreund und Alterthumsforscher daraus zu ziehen vermag. Hievon werde nur ein Punkt hervorgehoben. Die Gemmen erhalten uns das Andenken verlorner wichtiger Kunst-

---

*) Goethe's Nachgelassene Werke, IV. Bd. 1832. T.-A. S. 72 ff. — Der erste Absatz findet sich, fast unverändert, bereits in „Ueber Kunst und Alterthum", VI. Bds. 2. Heft. 1828. S. 419, wo noch einiges Nähere über den Inhalt des Verzeichnisses u. s. w. gesagt wird, was in dem obigen Text der „Nachgelassenen Werke" weggelassen ist.

**) Vgl. S. 216 f. dieses Theils.

***) Damals Hofbaudepotverwalter in Berlin.

werke. Der höhere gründliche Sinn der Alten verlangte nicht immer ein anderes, neues, nie gesehenes Gebilde. War der Charakter bestimmt, aufs Höchste gebracht, so hielt man an dem Gegebenen fest, und wenn man auch, das Gelungene wiederholend, aus- und abwich, so strebte man doch immer, theils zu der Natur, theils zu den Hauptgedanken zurückzukehren.

Wenn man denn nun auch die Behandlung der besondern Darstellungsarten dem Zweck, dem Material anzueignen verstand, so benutzte man das Gegebene als Kopien und Nachahmung der Statuen, selbst im Kleinsten, auf Münzen und geschnittenen Steinen, deswegen denn auch beide einen wichtigen Theil des Studiums der Alten ausmachen und höchst behilflich sind, wenn von Darstellung ganz verlorner Kunstwerke oder von Restauration mehr oder weniger zertrümmerter die Rede ist. Mit aufmerksamer Dankbarkeit ist zu betrachten, was besonders in den letzten Zeiten auf diesem Wege geschehen ist; man fühlt sich aufgefordert, daran selbst mitzuwirken, durch Beifall erfreut, unbekümmert um den Widerspruch, da in allen solchen Bemühungen es mehr um das Bestreben als um das Gelingen, mehr um das Suchen als um das Finden zu thun ist.

Auf die Person des Sammlers, Philipp Baron von Stosch, aufmerksam zu machen, ist wol hier der Ort. Der Artikel des Konversationslexikons wird hier wie in vielen andern Fällen theils befriedigen, theils zu weiterm Forschen veranlassen. Wir sagen hier lakonisch nur so viel: Er war zu seiner Zeit ein höchst merkwürdiger Mann. Als Sohn eines Geistlichen studirt er Theologie, geht freisinnig in die Welt, mit Kunstliebe begabt, sowie persönlich von Natur ausgestattet; er ist überall wohl aufgenommen und weiß seine Vortheile zu benutzen. Nun erscheint er als Reisender, Kunstfreund, Sammler, Weltmann, Diplomat und Wagehals, der sich unterwegs selbst zum Baron konstituirt hatte und sich überall etwas Bedeutendes und Schätzenswerthes zuzueignen wußte. So gelangt er zu Seltenheiten aller Art, besonders auch zu gedachter Sammlung geschnittener Steine.

Es wäre anmuthig, näher und ausführlicher zu schildern, wie er in den Frühling einer geschichtlichen Kunstkenntniß glücklicherweise eingetreten. Es regt sich ein frisches Beschauen alterthümlicher Gegenstände; noch ist die Würdigung derselben unvollkommen, aber es entwickelt sich die geistreiche Anwendung klassischer Schriftsteller auf bildende Kunst; noch vertraut man

dem Buchstaben mehr als dem lebendig geformten Zeugniß. Der Name des Künstlers auf dem geschnittenen Steine steigert seinen Werth. Aber schon keimt die erste wahrhaft entwickelnde, historisch folgerechte Methode, wie sie durch Mengs und Winckelmann zu Heil und Segen auftritt.

Von den fernern Schicksalen der Gemmensammlung, die uns hier besonders beschäftigt, bemerken wir, daß nach dem Tode des Barons ein Neffe, Philipp Muzel-Stosch, mit vielem Andern auch das Kabinet ererbt; es wird eingepackt und versendet, ist durch Unaufmerksamkeit der Spediteurs eine Zeit lang verloren, wird endlich in Livorno wiedergefunden und kommt in Besitz Friedrich's des Großen, Königs von Preußen.

Es gab frühere Abgüsse der Sammlung; aber die Versuche, gestochen und mit Anmerkungen herauszukommen, mißlingen. Einzelne Steine kommen im Abdruck in verschiedene Daktyliotheken, in Deutschland in die Lippert'sche, in Rom in die Dehnische, und fanden sich auch wol einzeln hie und da bei Händlern und in Kabinetten. Der Wunsch, sie im Ganzen zu besitzen und zu übersehen, war ein vieljähriger bei uns und andern Kunstfreunden; er ist gegenwärtig auf das Angenehmste erfüllt und dieser angebotene Schatz mit allgemeiner Theilnahme zu begrüßen. Wir eilen zur Bekanntmachung des Nächsten und Nöthigen.

*

[Daß Goethe noch eine weitere Ausführung des Gegenstandes beabsichtigte, geht aus nachfolgendem Schema hervor, welches in seinen Papieren dem Aufsatze beilag:]

Geschichte des Künstlers Reinhardt.
Welcher jetzt sowol Glaspasten als Massenabdrücke den Liebhabern gegen billige Preise überliefert.
Die Sammlung im Einzelnen sorgfältig durchzugehen.
Die vorzüglichsten Stücke, schon bekannt, kürzlich hervorzuheben.
Weniger bekannte gleichfalls ins Licht zu stellen.
Aufmerksamkeit auf Nachbildungen wichtiger alter Kunstwerke.
Auf geistreiche Vermannichfaltigung mythologischer Gegenstände.
Auf geschmackvolle Scherze.
Dergleichen in Kinderspielen.
Emblemen.
Und sonstigen Darstellungen aller Art.

Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmensammlung.*)

Den Freunden meiner literarischen Thätigkeit ist der II. Abtheilung 5. Theil **Aus meinem Leben****) bekannt genug; sie wissen, daß ich nach überstandenem traurigem Feldzug von 1792 eine frohere Rheinfahrt unternommen, um einen lange schuldigen Besuch bei Freunden zu Pempelfort,***) Duisburg †) und Münster abzustatten, wie ich denn auch nicht verfehlte, ausführlich zu erzählen, daß ich mich zu gewünschter Erheiterung überall einer guten Aufnahme zu erfreuen hatte. Von dem Aufenthalte zu Münster berichtete ich umständlich und machte besonders bemerklich, wie eine von Hemsterhuis hinterlassene Gemmensammlung den geistig ästhetischen Mittelpunkt verlieh, um welchen sich Freunde, übrigens im Denken und Empfinden nicht ganz übereinstimmend, mehrere Tage gern vereinten.

Aus jenem Erzählten geht gleichfalls hervor, wie gedachte Sammlung beim Abschied mir liebevoll aufgedrungen worden, wie ich sie, durch Ordnung gesichert, mehrere Jahre treulich aufbewahrte und in dem Studium dieses bedeutenden Kunstfachs die Weimarischen Freunde entschieden förderte; daraus entstand sodann der Aufsatz, welcher vor der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung des Januars 1807 als Programm seine Stelle nahm, worin die einzelnen Steine betrachtet, beschrieben und gewürdigt, nebst einigen beigefügten Abbildungen zu finden sind.††)

Da die Besitzerin diesen Schatz verkäuflich abzulassen und das Erlöste zu wohlthätigen Zwecken zu verwenden geneigt war,

*) Ueber Kunst und Alterthum, IV. Bandes 1. Heft. 1823. S. 152 ff. — Ueber Franz Hemsterhuis (1722—1790), den Sohn des berühmten Humanisten, und die Fürstin Amalie Gallitzin (1748 — 1806), ebenso über das Entstehen dieser Sammlung ist auf die „Kampagne in Frankreich" zu verweisen.

**) Es ist die „Kampagne in Frankreich" gemeint.

***) In Pempelfort bei F. H. Jacobi und seinen Schwestern, wo Goethe fünf Wochen im November und Dezember verweilte.

†) In Duisburg bei Professor Plessing, auf den das Gedicht „Harzreise im Winter" (Werke, I. S. 145 ff.) zum Theil Bezug hat.

††) Vgl. d. letzten Abschnitt dieses Theils.

suchte ich eine Uebereinkunft deshalb mit Herzog Ernst von Gotha zu vermitteln. Dieser Kenner und Liebhaber alles Schönen und Merkwürdigen, reich genug, seine edle Neigung ungehindert zu befriedigen, war aufs Höchste versucht, sich unsere Sammlung anzueignen; doch da ich zuletzt seine schwankenden Entschließungen zu Gunsten des Ankaufs entschieden glaubte, überraschte er mich mit einer Erklärung folgenden Inhalts:

„So lebhaft er auch den Besitz der vorliegenden, von ihm als köstlich anerkannten Gemmen wünsche, so hindere ihn doch daran nicht etwa ein innerer Zweifel, sondern vielmehr ein äußerer Umstand. Ihm sei keine Freude, etwas für sich allein zu besitzen; er theile gern den Genuß mit Andern, der ihm aber sehr oft verkümmert werde. Es gebe Menschen, die ihre tiefblickende Kennerschaft dadurch zu beweisen suchen, daß sie an der Aechtheit irgend eines vorgelegten Kunstwerks zu zweifeln scheinen und solche verdächtig machen. Um sich nun dergleichen nicht wiederholt auszusetzen, entsage er lieber dem wünschenswerthen Vergnügen.“

Wir enthalten uns nicht, bei dieser Gelegenheit noch Folgendes hinzuzusetzen. Es ist wirklich ärgerlich, mit Zweifeln das Vorzüglichste aufgenommen zu sehen; denn der Zweifelnde überhebt sich des Beweises, wohl aber verlangt er ihn von dem Bejahenden. Worauf beruht denn aber in solchen Fällen der Beweis anders als auf einem innern Gefühl, begünstigt durch ein geübtes Auge, das gewisse Kennzeichen gewahr zu werden vermag, auf geprüfter Wahrscheinlichkeit historischer Forderungen und auf gar manchem Andern, wodurch wir, Alles zusammengenommen, uns doch nur selbst, nicht aber einen Andern überzeugen?

Nun aber findet die Zweifelsucht kein reicheres Feld, sich zu ergehen, als gerade bei geschnittenen Steinen; bald heißt es eine alte, bald eine moderne Kopie, eine Wiederholung, eine Nachahmung; bald erregt der Stein Verdacht, bald eine Inschrift, die von besonderem Werth sein sollte, und so ist es gefährlicher, sich auf Gemmen einzulassen als auf antike Münzen, obgleich auch hier eine große Umsicht gefordert wird, wenn es zum Beispiel gewisse Paduanische Nachahmungen von den ächten Originalen zu unterscheiden gilt.

Die Vorsteher der königlich französischen Münzsammlung haben längst bemerkt, daß Privatkabinette, aus der Provinz nach Paris gebracht, gar vieles Falsche enthalten, weil die Besitzer in einem beschränkten Kreise das Auge nicht genugsam üben

konnten und mehr nach Neigung und Vorurtheil bei ihrem Geschäft verfahren. Besehen wir aber zum Schluß die Sache genau, so gilt dies von allen Sammlungen, und jeder Besitzer wird gern gestehen, daß er manches Lehrgeld gegeben, bis ihm die Augen aufgegangen.

Jedoch wir kehren, in Hoffnung, dieses Abschweifen werde verziehen sein, zu unserm eigentlichen Vortrage wieder zurück.

Jener Schatz blieb noch einige Jahre in meinen Händen, bis er wieder an die fürstliche Freundin und zuletzt an den Grafen Friedrich Leopold von Stolberg gelangte, nach dessen Hinscheiden*) ich den Wunsch nicht unterdrücken konnte, zu erfahren, wo nunmehr das theure, so genau geprüfte Pfand befindlich sei, wie ich mich denn auch hierüber an gedachtem Orte andringlich vernehmen ließ.

Diesen Wunsch einer Aufklärung werth zu achten hat man höchsten Orts gewürdigt und mir zu erkennen gegeben, daß gedachte Sammlung unzertrennt unter den Schätzen Ihro Majestät des Königs der Niederlande**) einen vorzüglichen Platz einnehme, welche nachrichtliche Beruhigung ich mit dem lebhaftesten Danke zu erkennen habe und es für ein Glück achte, gewiß zu sein, daß so vortreffliche Einzelnheiten von anerkanntem Werth mit Kenntniß, Glück und Aufwand zusammengebracht, nicht zerstreut, sondern auch für die Zukunft beisammengehalten werden. Vielleicht befinden sie sich noch in denselbigen Kästchen, in welche ich sie vor so viel Jahren zusammengestellt. Da man bei einem langen Leben so Vieles zersplittert und zerstört sieht, so ist es ein höchst angenehmes Gefühl, zu erfahren, daß ein Gegenstand, der uns lieb und werth gewesen, sich auch einer ehrenvollen Dauer zu erfreuen habe.

Mögen diese Kunstedelsteine den höchsten einsichtigen Besitzern und allen ächten Freunden schöner Kunst immerfort zur Freude und Belehrung gereichen, wozu vielleicht eine französische Uebersetzung jenes Neujahrsprogramms der Allgemeinen Jenaischen Literatur-Zeitung mit beigefügten charakteristischen Umrissen nicht wenig beitragen und ein angenehmes Geschenk für alle Diejenigen sein würde, welche sich in diesen Regionen mit Ernst und Liebe zu ergehen geneigt sind, worauf hinzudeuten ich mir zur dankbaren Pflicht mache.

---

*) Graf Friedrich Stolberg starb am 6. Dezember 1819.
**) Wilhelm I., der von 1814 bis 1840 regierte und 1843 in Berlin starb.

Notice sur le Cabinet des Médailles

et des Pierres gravées de Sa Majesté le Roi des Pays-Bas.

Par J. C. de Jonge, Directeur. A la Haye. 1823.*)

Im fünften Bande der zweiten Abtheilung Aus meinem Leben**) sprach ich den dringenden Wunsch aus, zu erfahren, wo sich die Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmensammlung wol befinden möchte. Er gelangte glücklicherweise dahin, woher mir der beste Aufschluß zu Theil werden konnte. Ihro des Königs der Niederlande Majestät ließen allergnädigst durch des Herrn Landgrafen Ludwig Christian von Hessen Hochfürstliche Durchlaucht mir vermelden, daß gedachte Sammlung in Allerhöchst Ihro Besitz, gut verwahrt und zu andern Schätzen hinzugefügt sei. Wie sehr ich dankbarlichst hiedurch beruhigt worden, verfehlte ich nicht, ebenfalls in Kunst und Alterthum, Heft I. Band IV, gebührend auszusprechen.***) Nach kurzer Zeit jedoch wird mir auf eben die Weise vorgenannte ausführliche Schrift, durch welche nunmehr eine vollkommene Uebersicht der im Haag aufgestellten Kostbarkeiten dieses Fachs zu erlangen ist. Wir übersetzen aus der Vorrede so viel als nöthig, um unsern Lesern, vorzüglich den Reisenden, die Kenntniß eines so bedeutenden Gegenstandes zu überliefern.

*

Die Sammlung verdankt ihren Ursprung dem Statthalter Wilhelm IV.,†) der, in einer friedlichen Zeit lebend, die Künste liebend, sich mit Sammeln beschäftigte. Er kaufte unter andern die Alterthümer, Medaillen und geschnittenen Steine des Grafen de Thoms, Schwiegersohns des berühmten Boerhave.

---

*) Ueber Kunst und Alterthum, IV. Bandes 3. Heft. 1824. S. 112ff.
**) In der „Kampagne in Frankreich".
***) Vgl. S. 446, Z. 15 dieses Theils.
†) Erbstatthalter der Niederlande von 1747 bis 1751.

Prinz Wilhelm V.,*) sein Sohn, folgte diesem Beispiele und vermehrte den Schatz unter Beirath der Herren Vosmaer und Friedrich Hemsterhuis. Die Revolution trat ein, und der Statthalter verließ das Land. Umstände hinderten ihn, die ganze Sammlung mitzunehmen; ein großer Theil fiel den Franzosen in die Hände und ward nach Paris gebracht, wo er sich noch befindet. Glücklicherweise war nicht Alles verloren; der Fürst hatte Mittel gefunden, den größten Theil der Gold-, Silber- und Kupfermünzen sowie die Mehrzahl der hoch- und tiefgeschnittenen Steine zu retten.

Von gleichem Verlangen wie seine glorreichen Vorfahren beseelt, faßte der gegenwärtig regierende Monarch im Jahr 1816 den Gedanken, aus den Resten der Oranischen Sammlung ein königliches Kabinet zum öffentlichen Gebrauch zu bilden, und befahl dieser ersten Grundlage die bedeutende Reihenfolge griechischer und römischer Münzen anzuschließen, welche vor dessen Thronbesteigung bei Vereinzelung des berühmten Kabinets des Herrn van Damme waren angeschafft worden. Herr de Jonge erhielt die Stelle eines Direktors und den Auftrag, das Ganze einzurichten.

Die königliche Sammlung vermehrte sich von Tag zu Tage; unter dem Angeschafften zeichnen sich aus:

1) Eine herrliche Sammlung tiefgeschnittener Steine, mit Sorgfalt vereinigt durch den vorzüglichen Franz Hemsterhuis, aus dessen Händen sie an den verstorbenen Prinzen Gallitzin, kaiserlich russischen Gesandten bei Ihro Hochmögenden gelangte und von seiner Tochter, Gemahlin des Prinzen Salm-Reifferscheid-Krautheim, an den König verkauft ward; sie ist merkwürdiger durch das Verdienst als durch die Menge der Steine, aus denen sie besteht. Man findet darin Arbeiten des ersten Rangs, einen Dioskorides, Aulus, Gnajus, Hyllus, Nikomachus, Hellen**) und mehrere andere Meisterstücke berühmter Künstler des Alterthums.

---

*) Erbstatthalter von 1751 bis 1795. Er wurde 1786 durch einen Volksaufstand genöthigt, den Haag zu verlassen, indessen 1788 durch Friedrich Wilhelm II. von Preußen wieder eingesetzt. Im Januar 1795 verließ er in Folge der Invasion der Franzosen das Land, um nach England zu gehen, und es wurde die „Batavische Republik" gegründet.

**) Von den hier genannten Künstlern sind die drei ersten anerkannte Gemmenschneider vom Zeitalter des Augustus; Hyllus gehört einer älteren Zeit an, Nikomachus, auch als Maler berühmt, dem vierten Jahrhundert; über Hellen scheint nichts bekannt zu sein.

2) Eine kleine Sammlung hoch- und tiefgeschnittener Steine, welche Herr Hultmann, sonst Gouverneur des nördlichen Brabant's, zurückließ; sie ward an den König verkauft durch Frau von Griethuysen. Diese Sammlung, wenn schon viel geringer als die vorhergehende, enthält doch einige sehr schätzbare Stücke.

3) Eine zahl- und werthreiche Sammlung neuerer Münzen, die meisten inländisch, Belagerungs- und andere kurrente Münzen, verkauft durch verwittwete Frau von Schuylenburch von Bommenede im Haag.

4) Das herrliche Kabinet geschnittener Steine, so alter als neuer, des verstorbenen Herrn Theodor de Smeth, Präsidenten der Schöffen der Stadt Amsterdam. (Es ist Derselbe, an welchen Franz Hemsterhuis den bedeutenden Brief*) schrieb über einen alten geschnittenen Stein, vorstellend eine Meernymphe, an einem Meerpferd herschwimmend, von herrlicher Kunst.) Baron de Smeth von Deurne verkaufte solches an Ihro Majestät.

5) Eine Sammlung griechischer, römischer, kufischer und arabischer Münzen, auch einige geschnittene Steine, welche Major Humbert von den afrikanischen Küsten mitbrachte, als Früchte seiner Reise über den Boden des alten Karthago und seines fünfundzwanzigjährigen Aufenthalts zu Tunis. Darunter finden sich mehrere afrikanische seltene Münzen mit einigen unbekannten.

6) Eine schöne Thalerfolge, abgelassen durch Herrn Stiels, ehemaligen Pfarrer zu Mastricht.

7) Die reiche Sammlung geschnittener Steine aus dem Nachlaß des Herrn Baron van Hoorn von Vlooswyck, dessen Erben abgekauft.

8) Sammlung von Medaillen, Jetons und neuern Münzen, welche ehemals dem reichen Kabinet des Herrn Dibbetz zu Leyden angehörte und welche die Erben des Herrn Byleveld, eines der Präsidenten des hohen Gerichtshofes zu Haag, Ihro Majestät überließen.

Außer jenen großen Ankäufen wurden auf Befehl Ihro Majestät mit diesem Kabinet noch vereinigt die Gold- und Silbermedaillen aus dem Nachlaß Ihro verwittweten königlichen Hoheiten der Prinzeß von Oranien und der Herzogin von Braunschweig, Mutter und Schwester des Königs. Von

*) Lettre sur la sculpture à Mr. Theod: de Smeth par Mr. Hemsterhuis le fils. Amsterdam 1768.

Zeit zu Zeit wurden auch einzeln, besonders durch Vertausch des Doppelten, einige schöne geschnittene Steine hinzugefügt, und eine große Anzahl Medaillen und Münzen aller Art.

*

Vorstehende Nachricht giebt uns zu manchen Betrachtungen Anlaß, wovon wir Einiges hier anschließen.

Zuvörderst begegnet uns das herzerhebende Gefühl, wie ein ernstlich gefaßter Entschluß nach dem größten Glückswechsel durch den Erfolg glücklich begünstigt und ein Zweck erreicht werde, höher, als man sich ihn hätte vorstellen können. Hier bewahrheitet sich abermals, daß, wenn man nur nach irgend einer Niederlage gleich wieder einen entschiedenen Posten faßt, einen Punkt ergreift, von dem aus man wirkt, zu dem man Alles wieder zurückführt, alsdann das Unternehmen schon geborgen sei und man sich einen glücklichen Erfolg versprechen dürfe.

Eine fernere Betrachtung dringt sich hier auf: wie wohl ein Fürst handelt, wenn er das, was Einzelne mit leidenschaftlicher Mühe, mit Glück bei Gelegenheit gesammelt, zusammenhält und dem unsterblichen Körper seiner Besitzungen einverleibt. Zum einzelnen Sammeln gehört Liebe, Kenntniß und gewisser Muth, den Augenblick zu ergreifen, da denn ohne großes Vermögen mit verständig-mäßigem Aufwand eine bedeutende Vereinigung manches Schönen und Guten sich erreichen läßt.

Meist sind solche Sammlungen den Erben zur Last; gewöhnlich legen sie zu großen Werth darauf, weil sie den Enthusiasmus des ersten Besitzers, der nöthig war, so viel treffliche Einzelnheiten zusammenzuschaffen und zusammenzuhalten, mit in Anschlag bringen, dergestalt, daß oft, von einer Seite durch Mangel an entschiedenen Liebhabern, von der andern durch überspannte Forderungen dergleichen Schätze unbekannt und unbenutzt liegen, vielleicht auch als zerfallender Körper vereinzelt werden. Trifft sich's nun aber, daß hohe Häupter dergleichen Sammlungen gebührend Ehre geben und sie andern schon vorhandenen anzufügen geneigt sind, so wäre zu wünschen, daß von einer Seite die Besitzer ihre Forderungen nicht zu hoch trieben; von der andern bleibt es erfreulich, zu sehen, wenn große, mit Gütern gesegnete Fürsten zwar haushälterisch zu Werke gehen, aber zugleich auch bedenken, daß sie oft in den Fall kommen, großmüthig zu sein, ohne dadurch zu ge-

winnen; und doch wird Beides zugleich der Fall sein, wenn es unschätzbare Dinge gilt, wofür wol Alles das angesehen werden darf, was ein glücklich ausgebildetes Talent hervorbrachte und hervorbringt.

Und so hätten wir denn zuletzt noch zu bemerken, welcher großen Wirkung ein solcher Besitz in rechten Händen fähig ist.

Warum sollte man leugnen, daß dem einzelnen Staatsbürger ein höherer Kunstbesitz oft unbequem sei? Weder Zeit noch Zustand erlauben ihm, treffliche Werke, die einflußreich werden könnten, die, es sei nun auf Produktivität oder auf Kenntniß, auf That oder Geschichtseinsicht kräftig wirken sollten, dem Künstler sowie dem Liebhaber öfter vorzulegen und dadurch eine höhere, freigesinnte, fruchtbare Bildung zu bezwecken. Sind aber dergleichen Schätze einer öffentlichen Anstalt einverleibt, sind Männer dabei angestellt, deren Liebe und Leidenschaft es ist, ihre schöne Pflicht zu erfüllen, die ganz durchdrungen sind von dem Guten, was man stiften, was man fortpflanzen wollte, so wird wol nichts zu wünschen übrig bleiben.

Sehen wir doch schon im gegenwärtigen Falle, daß der werthe Vorgesetzte genannter Sammlung sich selbst öffentlich verpflichtet, die höchsten Zwecke in allem Umfang zu erreichen, wie das Motto seiner sorgfältigen Arbeit auf das Deutlichste bezeichnet: „Die Werke der Kunst gehören nicht Einzelnen, sie gehören der gebildeten Menschheit an.“ Heeren, Ideen, 3. Theil, 1. Abtheilung.

Münzkunde der deutschen Mittelzeit.*)

(Auf Anfrage.)

Ueber die zwar nicht seltenen, doch immer geschätzten problematischen Goldmünzen, unter dem Namen Regenbogenschüsselchen bekannt, wüßte ich nichts zu entscheiden, wol aber folgende Meinung zu eröffnen.

Sie stammen von einem Volke, welches zwar in Absicht auf Kunst barbarisch zu nennen ist, das sich aber einer wohlersonnenen Technik bei einem rohen Münzwesen bediente. Wenn nämlich die früheren Griechen Gold- und Silberküchelchen zu stempeln, dabei aber das Abspringen vom Amboß zu verhindern gedachten, so gaben sie der stählernen Unterlage die Form eines Kronenbohrers, worauf das Küchelchen gelegt, der Stempel aufgesetzt und so das Obergebilde abgedruckt ward; der Eindruck des untern viereckten zackigen Hilfsmittels verwandelte sich nach und nach in ein begrenzendes, mancherlei Bildwerk enthaltendes Viereck, dessen Ursprung sich nicht mehr ahnen läßt.

Das unbekannte Volk jedoch, von welchem hier die Rede ist, vertiefte die Unterlage in Schüsselform und grub zugleich eine gewisse Gestalt hinein; der obere Stempel war konvex und gleichfalls ein Gebild hineingegraben. Wurde nun das Küchelchen in die Stempelschale gelegt und der obere Stempel draufgeschlagen, so hatte man die schüsselförmige Münze, welche noch öfters in Deutschland aus der Erde gegraben wird; die darauf erscheinenden Gestalten aber geben zu folgenden Betrachtungen Anlaß.

Die erhabenen Seiten der drei mir vorliegenden Exemplare zeigen barbarische Nachahmungen bekannter, auf griechischen Münzen vorkommender Gegenstände, einmal einen Löwenrachen, zweimal einen Taschenkrebs, Gebilde der Unfähigkeit, wie sie

*) Ueber Kunst und Alterthum, I. Bds. 3. Heft. 1818. S. 92 ff.

auch häufig auf silbernen dazischen Münzen gesehen werden, wo die Goldphilippen offenbar kindisch pfuscherhaft nachgeahmt sind. Die hohle Seite zeigt jedesmal sechs kleine halbkugelförmige Erhöhungen; hiedurch scheint mir die Zahl des Werthes ausgesprochen.

Das Merkwürdigste aber ist auf allen dreien eine sichelförmige Umgebung, die auf dem einen Exemplar unzweifelhaft ein Hufeisen vorstellt und also da, wo die Gestalt nicht so entschieden ist, auch als ein solches gedeutet werden muß. Diese Vorstellung scheint mir Original; fände sie sich auch auf andern Münzen, so käme man vielleicht auf eine nähere Spur; jedoch möchte das Bild immer auf ein berittenes kriegerisches Volk hindeuten.

Ueber den Ursprung der Hufeisen ist man ungewiß; das älteste, das man zu kennen glaubt, soll dem Pferde des Königs Childerich*) gehört haben und also um das Jahr 481 zu setzen sein. Aus andern Nachrichten und Kombinationen scheint hervorzugehen, daß der Gebrauch der Hufeisen in Schwung gekommen zu der Zeit, als Franken und Deutsche noch für eine Völkerschaft gehalten wurden, die Herrschaft hinüber und herüber schwankte und die kaiserlich-königlichen Gebieter bald diesseits, bald jenseits des Rheins größere Macht aufzubieten wußten. Wollte man sorgfältig die Orte verzeichnen, wo dergleichen Münzen gefunden worden, so gäbe sich vielleicht ein Aufschluß. Sie scheinen niemals tief in der Erde gelegen zu haben, weil der Volksglaube sie da finden läßt, wo ein Fuß des Regenbogens auf dem Acker aufstand, von welcher Sage sie denn auch ihre Benennung gewonnen haben.

---

*) Childerich, der Frankenkönig, Vater Chlodwig's, starb 481 zu Tournay.

Ueber die bildende Nachahmung des Schönen

von Carl Philipp Moritz.

Braunschweig, 1788, in der Schulbuchhandlung.*)

Diese wenigen Bogen scheinen die Resultate vieler Beobachtungen und eines anhaltenden Nachdenkens zu sein, mit welchen sich der Verfasser bei seinem fast dreijährigen Aufenthalt in Rom beschäftigte.

Zuvörderst entwickelt er den Begriff der Nachahmung durch ein Beispiel. Er nimmt an, Sokrates werde von einem Thoren, einem Schauspieler und einem Weisen nachgeahmt. Der Thor äfft dem Sokrates nach, der Schauspieler parodirt ihn, der Weise ahmt ihm nach.

Nachahmen, im edlen moralischen Sinn, wird mit den Begriffen von Nachstreben und Wetteifern fast gleichbedeutend.

Es fragt sich nun, wie die Nachahmung des Edlen und Guten von der Nachahmung des Schönen unterschieden sei.

*) Der Teutsche Merkur vom Jahre 1789. Drittes Vierteljahr, S. 105ff.

Dieser Aufsatz ist in die bisherigen Ausgaben nicht aufgenommen worden, obwol er ohne Zweifel von Goethe verfaßt ist. — Die Gründe, aus denen sich dies beweisen läßt, sind folgende. Ein undatirtes Billet Goethe's an Knebel (Briefwechsel, I. 175) lautet: „Hier M. Ideen über die Bildung des Schönen, zusammengerückt und mit einem Köpfchen und Schwänzchen versehen, wie es wol als Rec. in der Lit.-Zeitung passiren möchte. Schicke mir's morgen früh zurück und sage mir Deine Meinung!“ — Guhrauer, der Herausgeber des Briefwechsels, hatte dies Billet anfangs in die Briefe des Jahres 1798 eingereiht und auf Meyer bezogen, von dem Goethe in einem Briefe an Knebel vom 5. Mai desselben Jahres sagt, „er fahre fort, seine Bemerkungen sowol als seine Grundsätze über bildende Kunst zusammenzuschreiben.“ Aber wie es unstatthaft wäre, anzunehmen, daß Goethe den in Gemeinschaft mit ihm arbeitenden Meyer rezensiren sollte, so sah auch Guhrauer bald seinen Irrthum ein und verbesserte ihn selbst (Deutsches Museum, 1852. Nr. 4).

Moritz (1757—1793), dessen vielseitige und geistvolle, aber im Ganzen planlose Thätigkeit aus der Literaturgeschichte genugsam bekannt ist, hat sein viel-

Jene strebt in sich hinein-, diese aus sich herauszubilden.

Sehr scharfsinnig werden nun die Gegenstände dieser doppelten Nachahmung auseinandergesetzt und mit den verwandten Begriffen verglichen.

Das Edle und Gute steht zwischen dem Schönen und Nützlichen gleichsam in der Mitte; gut und edel steigt bis zum Schönen hinauf. Nützlich kann sich mit schlecht verbinden, schlecht mit unnütz; und da, wo sich die Begriffe am Weitesten zu entfernen scheinen, treffen sie gleichsam in einem Zirkel wieder zusammen. Es ist nämlich ein Vorrecht des Schönen, daß es nicht nützlich zu sein braucht.

Unter Nutzen denken wir uns die Beziehung eines Dinges, als Theil betrachtet, auf einen Zusammenhang eines Dinges, das wir uns als ein Ganzes denken.

Was nicht nützlich zu sein braucht, muß nothwendig ein für sich bestehendes Ganzes sein und seine Beziehung in sich haben; allein um schön genannt zu werden, muß es in unsern Sinn fallen oder von unserer Einbildungskraft umfaßt werden können.

Aus der höchsten Mischung des Schönen mit dem Edlen entsteht der Begriff des Majestätischen.

Wenn wir das Edle in Handlung und Gesinnung mit dem Unedlen messen, so nennen wir das Edle groß, das Unedle

---

bewegtes Leben in seinen Romanen zum Theil selbst geschildert. Eine verhältnißmäßig ruhige Zeit für ihn sind die Jahre 1786 bis 1788, die er in Italien zubrachte und während deren er mit Goethe in dauerndem Verkehr stand. Dieser fand Freude und Gewinn an seinem Umgange, wie dies aus zahlreichen Aeußerungen in der „Italienischen Reise“ hervorgeht. (Man vgl. auch unsere Biographie, Werke, I. S. CXXV.) Auch noch nach seinem frühen Tode, als in dem „Nekrolog merkwürdiger Deutschen“ harte Urtheile über ihn laut wurden, rächte Goethe in Gemeinschaft mit Schiller das Andenken des befreundeten Mannes. „Da das literarische Faustrecht noch nicht abgeschafft ist,“ schreibt er in der Zeit der Vorbereitung der Xenien (26. Oktober 1796) an Schiller, „so bedienen wir uns der reinen Befugniß, uns selbst Recht zu verschaffen und den nekrologischen Schnabel zu verrufen, der unserm armen Moritz gleich nach dem Tode die Augen aushackte.“ Die Ausführung dieser Absicht erfolgte in drei Epigrammen, von denen zwei Schiller (Werke, I. 2. Buch, S. 119), eins Goethe (Werke, III. S. 247) zum Verfasser hat.

Die Schrift von Moritz nun, welche Goethe beurtheilt, wurde vielleicht schon während der Zeit verfaßt, als Jener in Weimar verweilte; er war nämlich im November 1788 aus Italien zurückgekommen und blieb den ganzen Dezember über in Weimar. Höchstens kann es sich um einige Monate handeln; denn Goethe's obige Rezension wurde schon im Juliheft des „Teutschen Merkur“ von 1789 abgedruckt.

klein. Messen wir wieder das Edle, Große und Schöne nach der Höhe, in der es über uns, unserer Fassungskraft kaum noch erreichbar ist, so geht der Begriff des Schönen in den Begriff des Erhabenen über.

Unsre Empfindungswerkzeuge schreiben dem Schönen sein Maß vor.

Der Zusammenhang der ganzen Natur würde für uns das höchste Schöne sein, wenn wir ihn einen Augenblick umfassen könnten.

Jedes schöne Ganze der Kunst ist im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im Ganzen der Natur.

Der geborne Künstler begnügt sich nicht, die Natur anzuschauen; er muß ihr nachahmen, ihr nachstreben.

Der Sinn für das höchste Schöne in dem harmonischen Bau des Ganzen, das die vorstellende Kraft des Menschen nicht umfaßt, liegt unmittelbar in der Thatkraft selbst.

Der Horizont der Thatkraft umfaßt mehr, als äußerer Sinn, Einbildungs- und Denkkraft umfassen können.

In der Thatkraft liegen stets die Anlässe und Anfänge zu so vielen Begriffen, als die Denkkraft nicht auf einmal einander unterordnen, die Einbildungskraft nicht auf einmal neben einander stellen und der äußere Sinn noch weniger auf einmal in der Wirklichkeit außer sich fassen kann.

Der Horizont der thätigen Kraft muß bei dem bildenden Genie so weit wie die Natur selber sein.

Seine Organisation muß der Natur unendlich viele Berührungspunkte darbieten.

Die bildende Kraft, durch ihre Individualität bestimmt, wählt einen Gegenstand, auf den sie den Abglanz des höchsten Schönen, das sich in ihr immer spiegelt, überträgt.

Der lebendige Begriff von der bildenden Nachahmung des Schönen kann nur im Gefühl der thätigen Kraft, die das Werk hervorbringt, im ersten Augenblick der Entstehung stattfinden.

Der höchste Genuß des Schönen läßt sich nur in dessen Werden aus eigner Kraft empfinden.

Das Schöne kann nicht erkannt, es muß empfunden oder hervorgebracht werden.

Damit wir den Genuß des Schönen nicht ganz entbehren, tritt der Geschmack oder die Empfindungsfähigkeit für das

Schöne in uns an die Stelle der hervorbringenden Kraft und nähert sich ihr so viel als möglich, ohne in sie selbst überzugehen.

Je vollkommener das Empfindungsvermögen für eine gewisse Gattung des Schönen ist, um desto mehr ist es in Gefahr sich zu täuschen, sich selbst für Bildungskraft zu nehmen und auf diese Weise durch tausend mißlingende Versuche den Frieden mit sich selbst zu stören.

Wo sich in den schaffen wollenden Bildungstrieb sogleich die Vorstellung von dem Genuß des Schönen mischt, den es, wenn es vollendet ist, gewähren soll, und wo diese Vorstellung der erste und stärkste Antrieb unsrer Thatkraft wird, die sich zu dem, was sie beginnt, nicht in und durch sich selbst gedrungen fühlt, da ist der Bildungstrieb gewiß nicht rein; der Brennpunkt oder Vollendungspunkt des Schönen fällt in die Wirkung über das Werk hinaus; die Strahlen gehen auseinander; das Werk kann sich nicht in sich selber ründen.

Die blos thätige Kraft kann ohne eigentliche Empfindungskraft, wovon sie nur die Grundlage ist, für sich stattfinden; dann wirkt sie zur Zerstörung.

Was uns allein zum wahren Genuß des Schönen bilden kann, ist das, wodurch das Schöne selbst entstand: ruhige Betrachtung der Natur und Kunst als eines einzigen großen Ganzen. Denn was die Vorwelt hervorgebracht, ist nun mit der Natur verbunden und eins geworden und soll mit ihr vereint harmonisch auf uns wirken.

Diese Betrachtung muß so ruhig und selbst wieder Genuß sein und ihren Endzweck desto sicherer erreichen, indem er keinen Zweck außer sich zu haben scheint.

Auf diese Weise entstand das Schöne, ohne Rücksicht auf Nutzen, ja ohne Rücksicht auf Schaden, den es stiften konnte.

Wir nennen eine unvollkommene Sache nur dann schädlich, wenn eine vollkommnere darunter leidet; wir sagen so wenig, daß die Thierwelt der Pflanzenwelt schädlich sei, als wir sagen, die Menschheit sei der Thierwelt schädlich, ob sie sich gleich von oben hinunter aufzehren.

Wenn wir nun durch alle Stufen hinaufsteigen, so finden wir das Schöne auf dem Gipfel aller Dinge, das wie eine Gottheit beglückt und elend macht, nützt und schadet, ohne daß wir sie deswegen zur Rechenschaft ziehen können noch dürfen.

*

Wir schließen hier den Auszug aus dieser kleinen interessanten Schrift und überlassen unsern Lesern, sowol die weitere Ausführung und Verbindung dieser ausgezogenen Sätze als auch besonders den schönen und rührenden Schluß in ihr selbst aufzusuchen.

Man erkennt in diesen wenigen Bogen den Tief- und Scharfsinn des Verfassers, den er schon in so manchen Schriften gezeigt; wir finden ihn jenen Grundsätzen getreu, zu welchen er sich schon ehemals bekannt. Nur schadet die Gedrängtheit der Methode und des Stils dem wohldurchdachten und bei mehrerer Beleuchtung auch wohlgeordneten Inhalt.

Er schrieb diese Blätter in Rom, in der Nähe so manches Schönen, das Natur und Kunst hervorbrachte; er schrieb gleichsam aus der Seele und in die Seele des Künstlers, und er scheint bei seinen Lesern auch diese Nähe, diese Bekanntschaft mit dem Gegenstande seiner Betrachtung vorauszusetzen; nothwendig muß daher sein Vortrag dunkel scheinen und Manchen unbefriediget lassen.

Diese Betrachtung bewegt uns, den Verfasser hiermit aufzufordern, durch eine weitere Ausführung der hier vorgetragenen Sätze sie mehrern Lesern anschaulich und sowol auf die Werke der Dichtkunst als der bildenden Künste allgemein anwendbar zu machen.

Myron's Kuh.*)

Myron,**) ein griechischer Bildner, verfertigte ungefähr vierhundert Jahre vor unserer Zeitrechnung eine Kuh von Erz, welche Cicero zu Athen,***) Procopius im siebenten Jahrhundert†) zu Rom sah, also daß über tausend Jahre dieses Kunstwerk die Aufmerksamkeit der Menschen auf sich gezogen. Es sind uns von demselben mancherlei Nachrichten übrig geblieben; allein wir können uns doch daraus keine deutliche Vorstellung des eigentlichen Gebildes machen; ja, was noch sonderbarer scheinen muß, Epigramme, sechsunddreißig an der Zahl, haben uns bisher ebenso wenig genutzt, sie sind nur merkwürdig geworden als Verirrungen poetisirender Kunstbeschauer. Man findet sie eintönig, sie stellen nicht dar, sie belehren uns nicht. Sie verwirren viel mehr den Begriff, den man sich von der verlornen Gestalt machen möchte, als daß sie ihn bestimmten.

Genannte und ungenannte Dichter scheinen in diesen rhythmischen Scherzen mehr unter einander zu wetteifern als mit dem Kunstwerke; sie wissen nichts davon zu sagen, als daß sie sämmtlich die große Natürlichkeit desselben anzupreisen beflissen sind. Ein solches Dilettantenlob ist aber höchst verdächtig. Denn bis zur Verwechselung mit der Natur Natürlichkeit darzustellen, war gewiß nicht Myron's Bestreben, der, als unmittelbarer Nachfolger von Phidias und Polyklet,††) in einem höheren Sinne verfuhr, beschäftigt war, Athleten, ja sogar den Herkules zu bilden†††) und gewiß seinen Werken Stil zu geben, sie von der Natur abzusondern wußte.

*) Ueber Kunst und Alterthum, II. Bandes 1. Heft. 1818. S. 9 ff.

**) Aus Eleutherä in Böotien, lebte um die Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. in Athen. Sein Leben ist so gut wie unbekannt.

***) S. Verr., IV. 60.

†) Vgl. Procop. de bello Gothico, IV. 21. Er lebte übrigens im 5. und 6. Jahrhundert n. Chr., und die 7 ersten Bücher des hier citirten Geschichtswerkes waren schon 551 beendigt.

††) Alle Drei haben (nach Plinius, XXXIV. 8. 19) in Ageladas aus Argos einen gemeinsamen Lehrer gehabt, stehen also der Zeit nach einander ziemlich nahe.

†††) Myron gilt in der Kunstgeschichte als Schöpfer des Herakles-Ideals.

Man kann als ausgemacht annehmen, daß im Alterthum kein Werk berühmt worden, das nicht von vorzüglicher Erfindung gewesen wäre; denn diese ist's doch, die am Ende den Kenner wie die Menge entzückt. Wie mag denn aber Myron eine Kuh wichtig, bedeutend und für die Aufmerksamkeit der Menge durch Jahrhunderte durch anziehend gemacht haben?

Die sämmtlichen Epigramme preisen durchaus an ihr Wahrheit und Natürlichkeit und wissen die mögliche Verwechselung mit dem Wirklichen nicht genug hervorzuheben. Ein Löwe will die Kuh zerreißen, ein Stier sie bespringen, ein Kalb an ihr saugen, die übrige Heerde schließt sich an sie an; der Hirte wirft einen Stein nach ihr, um sie von der Stelle zu bewegen, er schlägt nach ihr, er peitscht sie, er dutet sie an; der Ackersmann bringt Kummet und Pflug, sie einzuspannen, ein Dieb will sie stehlen, eine Bremse setzt sich auf ihr Fell, ja Myron selbst verwechselt sie mit den übrigen Kühen seiner Heerde.

Offenbar strebt hier ein Dichter den andern mit leeren rednerischen Floskeln zu überbieten, und die eigentliche Gestalt, die Handlung der Kuh bleibt immer im Dunkeln. Nun soll sie zuletzt gar noch brüllen; dieses fehlte freilich noch zum Natürlichen. Aber eine brüllende Kuh, insofern sie plastisch vorzustellen wäre, ist ein so gemeines und noch dazu unbestimmtes Motiv, daß es der hochsinnige Grieche unmöglich brauchen konnte.

Wie gemein es sei, fällt Jedermann in die Augen; aber unbestimmt und unbedeutend ist es dazu. Sie kann brüllen nach der Weide, nach der Heerde, dem Stier, dem Kalbe, nach dem Stalle, der Melkerin, und wer weiß nach was Allem! Auch sagen die Epigramme keineswegs, daß sie gebrüllt habe, nur daß sie brüllen würde, wenn sie Eingeweide hätte, so wie sie sich fortbewegen würde, wenn sie nicht an das Piedestal angegossen wäre.

Sollten wir aber nicht trotz aller dieser Hindernisse doch zum Zwecke gelangen und uns das Kunstwerk vergegenwärtigen, wenn wir alle die falschen Umstände, welche in den Epigrammen enthalten sind, ablösen und den wahren Umstand übrig zu behalten suchen?

Niemand wird in der Nähe dieser Kuh oder als Gegen- und Mitbild einen Löwen, den Stier, den Hirten, die übrige Heerde, den Ackersmann, den Dieb oder die Bremse denken. Aber ein Lebendiges konnte der Künstler ihr zugesellen, und

zwar das einzige Mögliche und Schickliche, das Kalb. Es war eine säugende Kuh; denn nur insofern sie säugt, ist es erst eine Kuh, die uns als Heerdenbesitzern blos durch Fortpflanzung und Nahrung, durch Milch und Kalb bedeutend wird.

Wirft man nun alle jene fremden Blumen hinweg, womit die Dichter, und vielleicht manche derselben ohne eigene Anschauung das Kunstwerk zu schmücken glaubten, so sagen mehrere Epigramme*) ausdrücklich, daß es eine Kuh mit dem Kalbe, daß es eine säugende Kuh gewesen.

Myron formte, Wandrer, die Kuh; das Kalb, sie erblickend,
Nahet lechzend sich ihr, glaubet die Mutter zu sehn.

*

Armes Kalb, was nahst Du Dich mir mit bittendem Blöken?
Milch ins Euter hat mir nicht geschaffen die Kunst.

*

Wollte man jedoch gegen die Entschiedenheit dieser beiden Gedichte einigen Zweifel erregen und behaupten, es sei hier das Kalb wie die übrigen hinzugedichteten Wesen auch nur eine poetische Figur, so erhalten sie doch durch nachstehendes eine unwidersprechliche Bekräftigung:

Vorbei, Hirt, bei der Kuh, und Deine Flöte schweige,
Daß ungestört ihr Kalb sie säuge!

Flöte heißt hier offenbar das Horn, worein der Hirte stößt, um die Heerde in Bewegung zu setzen. Er soll in ihrer Nähe nicht duten, damit sie sich nicht rühre; das Kalb ist hier nicht supponirt, sondern wirklich bei ihr und wird für so lebendig angesprochen als sie selbst.

---

*) Wir geben den Urtext dieser bereits Werke III. S. 384 mitgetheilten Epigramme nach der Anthologie, Buch IX. Nr. 733, 721 u. 722.

1. *Τὰν βοῦν τάνδε Μύρων, ξεῖν᾽, ἔπλασεν, ἧν ὅδε μόσχος*
   ὡς ζῶσαν σαίνει ματέρα δερκόμενος.
2. *Μόσχε, τί μοι λαγόνεσσι προσέρχεαι; τίπτε δὲ μυκᾷ;*
   ἁ τέχνα μαζοῖς οὐκ ἐνέθηκε γάλα.
3. *Τὰν δάμαλιν, βουφορβέ, παρέρχεο μηδ᾽ ἀπάνευθε*
   συρίσδῃς· μαστῷ πόρτιν ὑπεκδέχεται.

Der Verfasser des ersten ist unbekannt, der der beiden letzteren nicht, wie früher gesagt wurde, gleichfalls, sondern es ist Antipater von Sidon.

Bleibt nun hierüber kein Zweifel übrig, finden wir uns nunmehr auf der rechten Spur, haben wir das wahre Attribut von den eingebildeten, das plastische Beiwerk von den poetischen abzusondern gewußt, so haben wir uns noch mehr zu freuen, daß zu Vollendung unserer Absicht, zum Lohne unseres Bemühens uns eine Abbildung aus dem Alterthume überliefert worden; sie ist auf den Münzen von Dyrrhachium oft genug wiederholt, in der Hauptsache sich immer gleich. Wir fügen einen Umriß davon hier bei*) und sähen gern durch geschickte Künstler die flacherhabene Arbeit wieder zur Statue verwandelt.

Da nun dies herrliche Werk, wenn auch nur in entfernter Nachbildung, abermals vor den Augen der Kenner steht, so darf ich die Vortrefflichkeit der Komposition wol nicht umständlich herausheben. Die Mutter, stramm auf ihren Füßen wie auf Säulen, bereitet durch ihren prächtigen Körper dem jungen Säugling ein Obdach; wie in einer Nische, einer Zelle, einem Heiligthum, ist das kleine nahrungsbedürftige Geschöpf eingefaßt und füllt den organisch umgebenen Raum mit der größten Zierlichkeit aus. Die halbknieende Stellung, gleich einem Bittenden, das aufgerichtete Haupt, gleich einem Flehenden und Empfangenden, die gelinde Anstrengung, die zarte Heftigkeit, Alles ist in den besten dieser Kopien angedeutet, was dort im Original über allen Begriff muß vollendet gewesen sein. Und nun wendet die Mutter das Haupt nach innen, und die Gruppe schließt sich auf die vollkommenste Weise selbst ab. Sie konzentrirt den Blick, die Betrachtung, die Theilnahme des Beschauenden, und er mag, er kann sich nichts draußen, nichts daneben, nichts anders denken; wie eigentlich ein vortreffliches Kunstwerk alles Uebrige ausschließen und für den Augenblick vernichten soll.

Die technische Weisheit dieser Gruppe, das Gleichgewicht im Ungleichen, der Gegensatz des Aehnlichen, die Harmonie des Unähnlichen und Alles, was mit Worten kaum ausgesprochen werden kann, verehre der bildende Künstler! Wir aber äußern hier ohne Bedenken die Behauptung, daß die Naivetät der Konzeption und nicht die Natürlichkeit der Ausführung das ganze Alterthum entzückt hat.

Das Säugen ist eine thierische Funktion und bei vierfüßigen

*) Die Zeichnung ist nur dem ersten Drucke in „Ueber Kunst und Alterthum" beigegeben.

Thieren von großer Anmuth. Das starre, bewußtlose Staunen des säugenden Geschöpfes, die bewegliche, bewußte Thätigkeit des Gesäugten stehen in dem herrlichsten Kontrast. Das Fohlen, schon zu ziemlicher Größe erwachsen, kniet nieder, um sich dem Euter zu bequemen, aus dem es stoßweise die erwünschte Nahrung zieht. Die Mutter, halb verletzt, halb erleichtert, schaut sich um, und durch diesen Akt entspringt das vertraulichste Bild. Wir andern Städtebewohner erblicken seltner die Kuh mit dem Kalbe, die Stute mit dem Fohlen; aber bei jedem Frühlingsspaziergang können wir diesen Akt an Schafen und Lämmern mit Ergetzung gewahr werden, und ich fordere jeden Freund der Natur und Kunst auf, solchen über Wies' und Feld zerstreuten Gruppen mehr Aufmerksamkeit als bisher zu schenken.

Wenden wir uns nun wieder zu dem Kunstwerk, so werden wir zu der allgemeinen Bemerkung veranlaßt, daß thierische Gestalten, einzeln oder gesellt, sich hauptsächlich zu Darstellungen qualifiziren, die nur von einer Seite gesehen werden, weil alles Interesse auf der Seite liegt, wohin der Kopf gewendet ist; deshalb eignen sie sich zu Nischen- und Wandbildern sowie zum Basrelief, und gerade dadurch konnte uns Myron's Kuh, auch flach erhoben, so vollkommen überliefert werden.

Von den wie billig so sehr gepriesenen Thierbildungen wenden wir uns zu der noch preiswürdigeren Götterbildung. Unmöglich wäre es einem griechischen plastischen Künstler gewesen, eine Göttin säugend vorzustellen. Juno, die dem Herkules die Brust reicht, wird dem Poeten verziehen wegen der ungeheueren Wirkung, die er hervorbringt, indem er die Milchstraße durch den verspritzten göttlichen Nahrungssaft entstehen läßt.*) Der bildende Künstler verwirft dergleichen ganz und gar. Einer Juno, einer Pallas in Marmor, Erz oder Elfenbein einen Sohn zuzugesellen, wäre für diese Majestäten höchst erniedrigend gewesen. Venus, durch ihren Gürtel eine ewige Jungfrau, hat im höheren Alterthum keinen Sohn; Eros,**) Amor, Kupido selbst erscheinen als Ausgeburten der Urzeit, Aphroditen wol zugesellt, aber nicht so nahe verwandt.

---

*) Herkules, durch List an Juno's Brust gebracht, saugt so stark, daß sie ihn wegwirft, wodurch die Milchstraße entsteht.

**) So erscheinen z. B. in der Theogonie (V. 218), unmittelbar nachdem Aphrodite selbst aus dem Meere entstanden ist, Eros und Himeros bei ihr, also als ihre Begleiter, aber nicht als ihre Söhne; die spätere Sage macht Eros allerdings zu ihrem Sohne, bald von Zeus, bald von Ares.

Untergeordnete Wesen, Heroinen, Nymphen, Faunen, welchen die Dienste der Ammen, der Erzieher zugetheilt sind, mögen allenfalls für einen Knaben Sorge tragend erscheinen, da Jupiter selbst von einer Nymphe, wo nicht gar von einer Ziege*) genährt worden, andere Götter und Heroen gleichfalls eine wilde Erziehung im Verborgenen genossen. Wer gedenkt hier nicht der Amalthea, des Chiron**) und so mancher Andern?

Bildende Künstler jedoch haben ihren großen Sinn und Geschmack am Höchsten dadurch bethätigt, daß sie sich der thierischen Handlung des Säugens an Halbmenschen erfreut. Davon zeigt uns ein leuchtendes Beispiel jene Zentaurenfamilie des Zeuxis.***) Die Zentaurin, auf das Gras hingestreckt, giebt der jüngsten Ausgeburt ihres Doppelwesens die Milch der Mutterbrust, indessen ein anderes Thierkind sich an den Zitzen der Stute erlabt und der Vater einen erbeuteten jungen Löwen hinten herein zeigt. So ist uns auch ein schönes Familienbild von Wassergöttern auf einem geschnittenen Stein übrig geblieben, wahrscheinlich Nachbildung einer der berühmten Gruppen des Skopas.†)

Ein Tritonen-Ehepaar††) zieht geruhig durch die Fluthen; ein kleiner Fischknabe schwimmt munter voraus, ein anderer, dem das salzige Element auf die Milch der Mutter noch nicht schmecken mag, strebt an ihr hinauf; sie hilft ihm nach, indessen sie ein jüngstes an die Brust geschlossen trägt. Anmuthiger ist nicht leicht etwas gedacht und ausgeführt.

Wie manches Aehnliche übergehen wir, wodurch uns die großen Alten belehrt, wie höchst schätzbar die Natur auf allen ihren Stufen sei, da wo sie mit dem Haupte den göttlichen Himmel, und da wo sie mit den Füßen die thierische Erde berührt.

Noch einer Darstellung jedoch können wir nicht geschweigen;

---

*) Amalthea wird bisweilen als eine Nymphe vom Stamm des Okeanos, häufiger als Ziege bezeichnet.

**) Ilias, XI. 832: „δικαιότατος Κενταύρων“ (der gerechteste unter den Zentauren), Pfleger des Asklepios und des Achilles.

***) Beschreibung derselben bei Lucian (Zeuxis, 3. p. 630).

†) Es ist hier namentlich an Skopas' „Triumph des Achilles“ zu denken (Thetis führt ihren Sohn nach seinem Tode zu den Inseln der Seligen), den uns Plinius (XXVI. 5, 26) ausführlich beschreibt.

††) Vgl. Schuchardt, Goethe's Kunstsammlungen, II. S. 4: „Karneol. Nereide, von einem Triton getragen; auf ihrer Hand steht ein Knäbchen, ein zweiter Triton folgt, und ein anderer Knabe schwimmt voran“.

Druck von G. Bernstein in Berlin